UNIVERSITÉ DE BESANÇON - FACULTÉ DES LETTRES

LE FOND DE LA JOCONDE ET L'ESTHÉTIQUE DE LÉONARD DE VINCI

THÈSE POUR LE DOCTORAT
d'Université
(MENTION LETTRES)

présentée par Mme MAIROT, née DROMARD

BESANÇON
IMPRIMERIE JACQUES ET DEMONTROND
29, rue Claude-Pouillet, 29
—
1933

LE FOND DE LA JOCONDE ET L'ESTHÉTIQUE DE LÉONARD DE VINCI

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

UNIVERSITÉ DE BESANÇON - FACULTÉ DES LETTRES

LE FOND DE LA JOCONDE ET L'ESTHÉTIQUE DE LÉONARD DE VINCI

THÈSE POUR LE DOCTORAT
d'Université
(MENTION LETTRES)

présentée par Mme MAIROT, née DROMARD

BESANÇON
IMPRIMERIE JACQUES ET DEMONTROND
29, rue Claude-Pouillet, 29
—
1933

*33509

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

A LA CHÈRE MÉMOIRE DE MON PÈRE,

je dédie cet ouvrage qu'inspira son âme méditerranéenne, et dont la préparation fut guidée par ses connaissances bibliophiles. Son souvenir reste lié à ces pages qu'il aimait et qu'il n'a pas vues achevées.

L. DE VINCI. — *Portrait de Monna Lisa della Gioconda.*

(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546501_0048

AVANT-PROPOS

Je remercie M. Henri Focillon, dont le magistral enseignement en Sorbonne a initié tant d'esprits dans l'historiographie et dans la compréhension de l'Art.

Je remercie MM. les professeurs Rougier, Villat et Paul Henry, de la Faculté des Lettres de Besançon, qui m'ont apporté leurs conseils précieux dans la diversité de ma documentation et la complexité du sujet que j'ai traité dans cette thèse.

Je remercie M. Georges Gazier, bibliothécaire de la ville et des Facultés de Besançon, dont l'inlassable complaisance et les avis éclairés facilitent les travaux qui mettent à contribution les richesses de ses bibliothèques.

Je remercie la Maison Hachette, et spécialement M. Bernard Hachette, directeur du service des illustrations, qui a mis si aimablement des clichés à ma disposition.

Je remercie tous ceux qui, directement ou indirectement, m'ont apporté au cours des difficultés rencontrées dans la préparation de cette thèse, leurs encouragements et leur appui effectif et dévoué.

M. T. M. D.

INTRODUCTION

Jusqu'en 1798, année où Venturi mit au jour les premiers manuscrits de Léonard, en les faisant largement connaître par ses leçons du Collège de France (1), sauf pour quelques initiés possesseurs des fragments dispersés de son œuvre, c'est surtout dans l'art que le maître florentin avait acquis une gloire incontestée. L'érudition moderne tient à dégager également son caractère de savant et les historiens de la science ont montré la place considérable qu'il occupe dans l'ordre supérieur de la recherche, en mettant en lumière le caractère universel de son génie (2).

L'Italie vient de voir réunie en deux volumes, par les soins d'Ettore Verga (3), une importante bibliographie de 2.900 ouvrages, brochures ou articles, inspirés par les divers travaux de Léonard, commentaires ou développements des notes concises déchiffrées dans ses Manuscrits.

Un grand nombre de ces études sont consacrées au point de vue scientifique de l'esthétique de Léonard de Vinci : il nous a paru qu'il n'était pas inutile de revenir sur cette importante question. La plupart de ces ouvrages soulignent l'étrangeté d'un double génie, égal dans l'art et dans la science, d'une conciliа-

(1) J.-B. Venturi : Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de L. de V., cours de février 1798 (an V), à l'Institut National de Paris.

(2) Etudes de P. Duhem, de G. Libri, de Marcolongo, etc... (Voir les recueils de Verga).

(3) Ettore Verga : *Bibliographie vinciane* (Oeschi, 1929, Florence, 2 vol.).

tion rare dans un seul être de dons et de tendances généralement opposés, ou du moins inégalement développés chez la plupart des hommes.

Un certain nombre se limitent à tel ou tel aspect particulier des nombreuses investigations auxquelles il s'est livré : ils étudient le médecin, le géologue, le musicien, le pédagogue, l'aviateur, etc..., sans compter les autres titres que la tradition lui avait déjà conférés.

Il ressort de tous ces travaux que l'homme, l'artiste, le savant, ne sont pas distincts chez Vinci ; ses facultés ne sont pas isolées les unes des autres, mais elles concourent au même but d'un « plus grand art » à atteindre, par la science et l'amour de la nature, dans une rigueur obstinée, cet *hostinato rigore*, qui fut la devise quotidienne d'un génie que ses contemporains, les premiers, qualifièrent de surhumain.

Léonard de Vinci a été l'un des hommes les plus interrogés, les plus étudiés de l'époque moderne, car, malgré des filiations médiévales certaines, il appartient par les caractères les plus marqués de son art et de sa science aux quatre derniers siècles.

Il paraît audacieux d'en proposer encore une analyse, à côté de tant de travaux déjà réunis autour de son œuvre : aussi n'est-ce pas pour en dégager une nuance nouvelle que nous tentons cette étude, mais pour souligner combien cette œuvre se rattache, dans la simplicité et la solidité de son architecture, à la première pensée que l'homme ait portée sur l'homme et le monde, nous voulons dire à la pensée pythagoricienne ; combien cette œuvre est liée dans sa plastique à la plus parfaite expression qu'ait atteinte l'art humain, nous voulons dire à l'art mathématique des Grecs ; combien enfin l'intime union de Léonard avec la vie « naturée » et ses intuitions de la vie « naturante » ont apporté sur son art de logicien les frissons et les chaleurs du sensible.

La compréhension amoureuse de la vie, l'intuition d'un système dans l'ordre de la création, l'art uni à la science, font de cette existence un tout harmonieux et parfait, la trame et la chaîne d'un solide et riche tissu.

La vie de Vinci, c'est le drame élargi du duel intime et conscient de toute vie; celui d'une intelligence, fraction du macrocosme et du divin, hôtesse-prisonnière d'un corps matériel, microcosme du monde organisé. C'est le mystère de ce corps et par lui de ce monde, que le savant sondera quotidiennement ; c'est l'élan permanent de cette âme à travers l'apparence des choses et les rêts de la matière, que l'artiste poursuivra d'un inlassable amour.

Son art a reflété l'âme à travers la forme et la « bellezza del mundo » qui l'enchante, dans un miroir scientifiquement exact.

Léonard eut une vue pythagoricienne du monde, dans le sens où la doctrine du Maître de Samos a voulu rattacher le multiple à un principe d'unité, le divers et la variété à un ordre initial, et le « pneuma » du Cosmos vivant à une force surhumaine, divine et primordiale.

L' « UN et le SEMBLABLE » de Pythagore dirige les recherches de Vinci vers le principe « unité-dualité », générateur de tout. D'une part : unité, égalité, concorde, sympathie dans l'Un absolu; de l'autre : discrimination, multiplicité, analogies, images, identités dans la variété, projection de points dans l'espace, génération de lignes et de surfaces, de formes et de volumes, notions de rapports, de proportions et d'harmonies.

Par l' « Un et le Semblable », Léonard reliait l'inorganique et le biologique à la logique d'un Dieu créateur : la connaissance de cette logique étant la science humaine, l'art apparaissait à ses yeux comme le terme de l'effort humain créateur qui, par cette science, atteint la plus exacte expression du sensible.

Et il en a déduit une esthétique, si large qu'elle fut aussi une métaphysique, une éthique, une science mathématique et expérimentale, en même temps qu'une plastique.

Le passage sans effort de l'intelligence pure du nombre invariable à l'harmonie vivante, était familier à l'esprit de Léonard de Vinci, comme il le fut à Pythagore, Platon, Aristote, saint Augustin ou saint Thomas d'Aquin, comme il le sera à Shakespeare, Képler, Pascal, Descartes ou Gœthe entre autres. « Le secret d'un Vinci comme celui d'un Pythagore ou d'un Napoléon,

dit M. P. Valéry (1), fut peut-être de trouver les relations entre des choses dont nous échappe la loi de proportions et de continuité ». D'ailleurs cette idée de l'analogie, de la correspondance entre le nombre, l'Un-générateur du multiple et de la vie, et le concept d'un rythme identique du Cosmos et de l'homme (jusqu'à l'infiniment petit), — ce rapport entre le Macrocosme et le Microcosme selon les termes de Démocrite, — ont inspiré et fécondé pendant plus de 2.000 ans la philosophie tant profane que religieuse. Cette idée, ce concept, ces rapports furent à la base des données esthétiques de l'analogie, de la similitude dans la diversité, de la variété dans le même, qui caractérisèrent l'art grec, et dont Vitruve nous a transmis l'écho précis (2). Ils jouèrent aussi à travers le Moyen-Age et la Renaissance, un rôle important dans l'évolution de l'art méditerranéen (3). Il semble donc que Léonard a recueilli la promesse de Pythagore à son disciple : « Tu connaîtras autant qu'il est permis à un mortel, que la nature est à tous points de vue semblable à elle-même », — et qu'il reçut dans son berceau la promesse du Maître, de voir s'apparenter aux dieux les mortels auxquels la nature sacrée « révèle ou laisse arracher à leurs recherches ses intimes secrets » (4).

(1) Paul VALÉRY : *Introduction à la Méthode de L. de V.*, p. 17, N. R. F., Paris, 1919.

(2) VITRUVE : *De Architectura*, 10 livres. Collection des auteurs latins, commentaire de Perrault, Paris, Firmin-Didot, 1866.

(3) Parmi les plus récents commentateurs de L. de Vinci, je citerai M. P. Valéry, dans l'œuvre poétique duquel une étude récente de M P. Guéguen discerne pareille tendance : cette application dans le domaine des sensations et des idées d'un même être, à rechercher toutes les transformations et substitutions possibles, pour arriver au noyau, à « l'invariant » commun. « Ce jeu des opérations, des substitutions, a pour but d'atteindre l'être, l'énigme métaphysique qu'est pour elle chaque âme : ce sujet mystérieux de la fantasmagorie intellectuelle » (cité par P. Guéguen dans « Paul Valéry », p. 18, *Nouvelle Revue critique*, Paris, Jouve, 1928).

Cette citation trouve d'autant plus son sens ici, que M. P. Valéry dans sa définition de l'âme, la donne comme « l'invariant admis par le groupe le plus général de nos transformations » (Introduction à la Méthode de L. de V., *op. cit.*, p. 15).

(4) Discours sacré de Pythagore (A. DELATTE, *Recherches sur le Pythagorisme*, Y. Lévy, Neuchâtel, 1932).

Etant un organisme, une harmonie, une unité établis dans des rapports aussi exacts que possible avec la fraction du monde qu'elle veut représenter, l'œuvre d'art doit être une synthèse des lois qui régissent cette fraction : nul peintre mieux que Léonard n'a dégagé cette valeur de l'art dans la compréhension de la nature ; c'est pourquoi une fleur, un insecte, un nuage, un filet d'eau entre deux roches, une main, un œil dessinés par lui ont une valeur de loi cosmique.

Son esthétique est une harmonieuse figure de géométrie, qui trace ses lignes idéales mais rigoureusement logiques, entre les points de la connaissance atteints par ses investigations. Il est donc vain d'interroger isolément le peintre sur un sourire de femme, le savant sur un manuscrit, le moraliste dans une maxime ou le professeur sur son école de Milan : c'est Léonard, à la fois mathématicien et artiste, collaborateur de Bramante l'architecte, et de Pacioli le moine bolonais spécialiste de la « Section dorée » ; c'est le dessinateur de la « Divine Proportion », en même temps que le peintre de Monna Lisa del Giocondo, qui dissipe le mystère dont les siècles ont entouré son nom.

C'est un savant précis et un subtil poète qui, sous la plus simple ébauche, évoque le système entier de la création, et qui d'une âme individuelle au sein de l'âme universelle saisit les plus intimes secrets.

Comme le Timée de Platon, comme la Divine Comédie de Dante, l'Hamlet de Shakespeare ou le Faust de Gœthe, la Joconde de Léonard offre un rébus de l'âme du monde, et le paysage y est, autant que la figure, riche de signification ; comme ces œuvres entre autres, elle est peut-être la synthèse la plus haute et la plus complète de la conception du Cosmos, de l'Harmonie et de l'Amour.

Ce portrait et le site qui en fait le fond peuvent être choisis parmi les peintures de Vinci comme l'expression heureuse de son esthétique et de sa science : on peut chercher à en deviner les lignes géométriques et les rapports entre les points infinis de la connaissance, sans que soit troublée l'indéfinissable harmonie de cette interprétation de la femme et de la nature.

Cette peinture contient une métaphysique, une science expérimentale et une morale sous sa technique d'art et son charme expressif : raccourci suggestif du génie de Léonard où nous pouvons le retrouver tout entier.

L'étudier, c'est d'ailleurs préciser les traits d'une image déjà familière, mais qui, tels une aurore ou un coucher de soleil, se renouvellent chaque jour sous des regards nouveaux.

Nous la replacerons tout d'abord dans son cadre florentin et à sa date chronologique (1505-1507), quoiqu'elle semble appartenir, moins à une fraction sociale qu'à l'humanité, moins à une époque qu'aux siècles successifs.

Nous essayerons de l'analyser en elle-même et par rapport aux œuvres antérieures qui peuvent l'expliquer. A cette charnière du magnifique XV^e^ siècle et du XVI^e^ si lourd de tant de lendemains, le portrait de Monna Lisa et son paysage constituent l'expression d'un talent riche de passé et fécond d'avenir ; d'un génie méditerranéen où s'accordent deux esthétiques : celle de l'Orient et celle de l'Occident greffées sur un rameau étrusque. Ils offrent la conciliation d'une dualité de l'être (esprit et chair), et d'une dualité des forces naturelles et spirituelles de l'univers.

En définissant l'esthétique de Léonard par son œuvre maîtresse, nous tenterons de retrouver les influences orientales indéniables et les influences occidentales évidentes qui ont pénétré les ateliers italiens ; et aussi ces influences locales directes qu'apportèrent dans le paysage les prédécesseurs de Léonard.

Nous chercherons la genèse et l'épanouissement de cette esthétique au cours de la vie de l'artiste ; nous en préciserons les éléments d' « art pur » et les catégories d'expression ; puis les données scientifiques qui lui confèrent son originalité. Nous reconnaîtrons enfin combien ses multiples et vastes résonances ou déductions permettent de l'assimiler à une véritable philosophie esthétique du monde.

CHAPITRE PREMIER

LE FOND DE LA JOCONDE ET LE PAYSAGE ITALIEN AVANT L. DE VINCI

Le problème du paysage dans l'histoire de l'art est inséparable du problème des rapports de la figure et de son décor. On peut dire que l'homme n'a presque jamais été conçu comme isolé, sauf peut-être dans certaines manifestations du génie hellénique comme la statue.

Mais les reliefs qui décorent les temples font partie d'une sorte de paysage de pierre, et c'est encore, à tout prendre, une suggestion de l'univers que les fonds, même unis, sur lesquels se détachent les figures des vases. C'est sans doute au cours de la période hellénistique que le besoin d'associer la vie humaine à une image de la nature s'est fait sentir avec le plus de force et le plus de charme dans l'art méditerranéen.

Les peintures alexandrines, telles qu'elles nous sont connues par des textes et par des œuvres secondaires, mais habiles et pleines de grâce (comme celles qui décoraient les villas des cités campaniennes), nous en font connaître l'agrément pittoresque et le paysage idyllique, associés à des compositions d'architecture qui occupent une si grande place dans la décoration pompéienne.

C'est à peu près de la même manière que se présentent à nous certains stucs de la période impériale, notamment le

paysage du *Saut de Leucade* (mort de Sapho), dans la basilique pythagoricienne récemment découverte à Rome près de la porte Majeure : nous avons là, si nous laissons de côté la signification mystique qui échappe à nos études, une marine faite pour illustrer avec un goût charmant une ode saphique ou un poème de Théocrite.

On sait que l'inspiration alexandrine, et jusqu'au thème ainsi qu'à la technique de la peinture hellénistique, survit dans la peinture des catacombes qui utilisa, pour les besoins de l'iconographie chrétienne, l'esprit et les procédés de la pastorale grecque.

Nous ne devons pas nous attendre à retrouver ces sortes de paysages dans l'art du haut Moyen-Age en Occident; si certaines mosaïques de Ravenne, fidèles au thème du *Bon Pasteur* gardant ses brebis, et si plus tard, à Byzance, les psautiers dits aristocratiques nous en conservent le souvenir dans des œuvres qui sont loin d'être négligeables, l'image de l'homme et du monde se trouvent généralement soumises, à partir du XI^e^ siècle, à un principe d'abstraction et de dépouillement, sous l'influence de conceptions nouvelles, venues d'Orient ou familières aux peuples du Nord. De même que la figure humaine se trouve soumise à un traitement impérieux qui la défigure ou la transfigure, le monde dont elle fait partie change comme elle, s'aplatit, renonce à la troisième dimension et n'est plus que le champ d'un décor. Les compositions d'architecture qui décoraient encore la zone inférieure des grandes mosaïques basilicales romaines et qui représentaient peut-être les splendeurs de la Jérusalem constantinienne, durcissent, se simplifient à l'extrême, ou disparaissent ; le fond d'or annule l'espace et la nature, et c'est désormais sur ce ciel éblouissant et vide que Dieu, les apôtres et les saints se profilent dans la solitude.

Le long effort du Moyen-Age fut de reconstruire sur ce monde évanoui. Il serait intéressant d'en suivre et d'en caractériser les principales étapes : nous ne pouvons que suggérer trop rapidement le puissant intérêt qui s'attache à des représentations d'édifices comme celles qui figurent au X^e^ siècle dans les minia-

tures du *Commentaire de Beatus* sur l'Apocalypse et qui ont fourni une si précieuse information à l'archéologie monumentale.

Longtemps, d'ailleurs, les fonds de paysage furent avant tout urbains, et il est remarquable que l'homme ait commencé l'étude des milieux par la représentation des œuvres de l'homme même: citadelles, basiliques, enceintes, ces dernières fréquentes et particulièrement curieuses à étudier dans certains manuscrits carolingiens.

Mais l'Italie va nous montrer des paysages plus complexes et plus divers.

Il est fort possible que le sentiment populaire, si vivace dans des cycles de peinture comme ceux de saint Clément et de saint Urbain à la Caffarella, ait puissamment contribué à cette résurrection du paysage. Même dans le cycle le plus récent des décorations de saint Clément, d'une qualité plus savante, une double nécessité, née des besoins de l'iconographie et du goût de conter, s'ajoute pour le renforcer à l'instinct naturel des artistes.

Sans doute, la représentation de la Mer Noire, dans le miracle de la submersion, n'est pas encore ce que nous appelons une marine : la mer est surtout figurée par les poissons qui l'habitent, mais les élégants pavillons qui prennent place dans la composition appartiennent à l'histoire du paysage italien, au même titre que les nombreux éléments d'architecture qui sont si caractéristiques de certains aspects de l'art chrétien.

On a souvent fait intervenir le franciscanisme comme un facteur déterminant dans l'histoire des arts en Italie. L'on ne saurait considérer comme un phénomène indifférent la puissance du naturalisme évangélique qui inspira le Pauvre d'Assise : ne fut-il pas, dans ses hymnes fraternelles, le créateur d'une sorte de paysage lyrique ? Paysage tout d'effusion il est vrai, où la forme de l'univers apparaît beaucoup moins que l'amour des créatures. Mais nous devons faire une place à cette sensibilité si violente et si tendre, qui exprime un tel besoin de la vie universelle et une telle amitié pour le milieu où elle se déploie.

Toutefois, il est bien certain que la peinture n'en éprouve

pas tout de suite le bienfait. La représentation des miracles dans les petits panneaux disposés autour de l'icône du saint, réduit aux accessoires indispensables les paysages où s'est déroulée cette grande vie. Sur les murailles de l'église supérieure d'Assise, Giotto, que l'on peut se représenter dans un certain sens comme le génial héritier d'une tradition populaire, leur donna plus d'envergure et un sens plus riche.

Non qu'il se soit attaché à figurer avec exactitude les sites et les monuments ; « ce grand artiste gothique respectait dans la fresque l'équilibre de la muraille » (1), il respectait aussi une tradition qui, pour rendre concret le rapport de l'homme et du monde en peinture, faisait surtout appel à des éléments architecturaux : de là, le Latran où le pape Honorius est visité par un songe, la ville d'Arezzo d'où saint François expulse les démons, la petite place d'Assise où, devant le temple de Minerve réduit aux proportions de l'architecture arnolfienne, le saint se dépouille de ses vêtements et se sépare de son père.

N'est-ce pas encore comme une architecture (celle de tant de rochers de l'art chrétien, surtout en Orient), que Giotto conçoit les assises des montagnes, par exemple dans le miracle de la source, où elle est composée d'une série de petits socles stratifiés qui s'étagent les uns au-dessus des autres ? Le principe en demeure acquis, même lorsque Giotto, aux Eremitani de Padoue, compose apparemment avec plus de largeur et de simplicité le paysage de *Joachim chez les bergers.*

Mais il n'en reste pas moins vrai que de vastes ensembles de nature apparaissent avec une singulière force poétique dans certaines compositions d'Assise, par exemple dans l'arbre étonnant de *la Prédication aux oiseaux.* L'on peut même dire que, quelles qu'aient été les riches acquisitions du paysage italien au cours des époques antérieures, il a rarement atteint cette largeur épique.

En tous cas, l'on sait que ce n'est pas chez les giottesques qu'il faudrait en chercher la vraie leçon. L'art giottesque, en

(1) Cité par M. Henri Focillon, cours public de la Sorbonne, 1927.

effet, malgré les belles pages qu'il a produites, représente un fléchissement de discipline propre à Giotto : on y voit paraître quelques paysages diffus et dénoués, d'un sentiment anecdotique associé à des recherches de perspective architecturale, dont la *Présentation de la Vierge au Temple*, de Taddeo Gaddi, est le plus mémorable exemple.

C'est bien plutôt chez les Siennois que nous trouvons, non pas, à beaucoup près, la suite authentique du giottisme, mais des recherches toutes personnelles et pleines d'intérêt. Le fait est d'autant plus curieux que Sienne, longtemps fidèle à la tradition byzantine, a fait jusqu'au soir du Moyen-Age un constant emploi du fond d'or, non seulement dans ses grandes « pala », mais dans ses petits panneaux, qui, répandus dans toute l'Europe, y ont créé une sorte de style international.

Mais en même temps, Sienne élaborait les vastes paysages du *Bon et du Mauvais Gouvernement* (1), qui développent sur les murs du palais communal de Sienne des « vues » considérablement étendues, riches en épisodes, animées de personnages nombreux mais proportionnellement petits, et qui n'accaparent pas tout de suite l'attention.

Le rapport essentiel de l'homme et du monde se trouve ainsi transformé : on croit pouvoir affirmer que c'est en vertu du même principe que sont décorés les murs du palais des Papes, à Avignon, dans la Chambre de la garde-robe, dans ces larges sous-bois où, comme dans les tapisseries de haute lisse (elles les ont peut-être inspirés), l'homme n'occupe plus une place prépondérante et où les bêtes qui l'accompagnent sont peut-être les intermédiaires entre la nature et lui.

Vers l'époque où s'élaboraient dans une atmosphère franco-italienne les fresques d'Avignon et de Villeneuve, la réalité quotidienne saisie par Lorenzetti dans les rues et la campagne siennoises, la vue directe de la nature et des hommes se révélaient aussi dans les ateliers français. Non pas, sans doute, sous l'ambitieux programme, aux concepts philosophiques et politi-

(1) Fresques d'Ambrogio Lorenzetti, palais communal de Sienne.

ques que réalisaient les poèmes mi-citadins, mi-pastoraux du palais de Sienne, et qui font songer aux paysages flamands de Breughel ou à quelques-uns de ceux des *Heures du duc de Berry*; mais des chroniques françaises précisent dès 1320 des faits caractéristiques : l'une relate la commande faite à Evrard d'Orléans par Mahaut d'Artois, comtesse de Flandre, d'un fond de paysage « avec éléments d'arbres, de fruits, de fleurs et d'animaux empruntés à la nature » (1).

Il était destiné au décor d'une salle de son château de Conflans, et il est curieux de le rapprocher d'une œuvre de Léonard, vers 1496, traitant un sujet semblable dans l'admirable fresque de verdure qui orne la salle « delle Asse » au Castello Sforzesco de Milan.

Le même rapprochement peut se faire entre cette peinture milanaise si « aérée » et les décorations à fresques par Jean Coste et André Beauneveu, exécutées en l'hôtel Saint-Pol et en la salle basse du Louvre, vers 1360, pour ce qu'elles révèlent, cent ans avant Vinci, d'étonnante observation de la clarté du jour à travers les masses d'ombres.

L'art français avait déjà connu une renaissance de la peinture dans les manuscrits carolingiens ; il avait aussi reçu le profond enseignement de l'Irlande dans un art d'enluminure, qui, dans son champ d'action si restreint, présentait tant de richesses et une large compréhension de la nature, quoique celle-ci y fût strictement disciplinée par l'austérité logique de la marge et ses règles précises (2). Ce que nous trouvons de particulièrement curieux dans ces enluminures irlandaises, trois siècles avant Léonard, c'est ce goût du labyrinthe dans la ligne, ce jeu des entrelacs qui seront si caractéristiques dans les « tondis » et les fantaisies géométriques de l'Ecole de Milan.

L'art occidental, qui précéda le crépuscule du Moyen-Age, eut, nous le voyons, sa part d'influence dans l'art européen de la

(1) Chronique de Sauval (1320), Bibliothèque Nationale, Manuscrits, Fonds français.

(2) J.-O. Westwood : *Les Manuscrits d'Irlande du* VIII^e *au* XIII^e *siècles*, Londres, 1868.

seconde moitié du XIV^e^ siècle et du début du XV^e^, auquel est attribué un caractère international (1).

Cette influence fut d'ailleurs plus profonde que nous ne pouvons le démontrer par ces quelques faits sur lesquels nous reviendrons en recherchant la veine « romane » dans l'art de Léonard.

Un art franco-italien était donc né par l'influence des nombreux artistes de la péninsule qui travaillaient en Provence à la fin du XIV^e^ siècle : Matteo de Viterbe et ses compagnons acclimataient ainsi sur les bords du Rhône la fraîcheur et l'idéalisme siennois, dont les fresques de la chapelle de Villeneuve, le clair et délicat retable de Thouzon (Musée du Louvre) et une série de petits panneaux tels que la *Crucifixion* (collection Aynard), *L'Adoration des Mages* (collection Pierpont Morgan), une autre *Crucifixion* (collection Paul Bottenwieser, à Berlin), *L'Annonciation* (collection Arthur Sachs, à New-York), entre autres, offrent de précieux documents.

Sans qu'il nous soit possible de nous étendre ici sur les influences réciproques d'où naquit après 1330-1350 un art vraiment international, il est certain que comme la France, l'Angleterre, l'Allemagne, la Catalogne, la Flandre et les Pays-Bas ne demeurèrent pas étrangers aux riches infiltrations de l'Italie du Nord.

Cependant, malgré tant de symptômes compréhensifs de la nature dans l'art occidental, c'est seulement vers le XIV^e^ siècle que le paysage se dégage du mythologique et du symbolique : les fleurs, la verdure, les animaux s'affranchissent de la fiction, de l'allégorie, de l'approximatif, en s'affirmant dans des caractères propres à chaque règne. Si, en Italie, les rochers de Cimabuë, les rideaux lapidaires de Giotto, la vie cénobitique de Lorenzetto, les bosquets d'Orcagna, les arbres de Masaccio et les jardins géométriques d'Uccello ne constituent pas encore des « paysages en soi », on peut considérer cependant leur « volonté paysagiste » et spécialement celle de Ghiberti dès 1440,

(1) Cité par M. Courajod. Leçons du Louvre (1887-1896). Paris, 1903, t. II.

dans sa porte ciselée du baptistère de Florence, surtout dans le panneau de la *Création d'Eve.*

Ce sont autant d'étapes fort intéressantes du paysage italien, car ces fonds de tableaux n'étaient pas que des considérations vagues, « ils sont dans l'espace » comme compositions de terre, de ciel, d'arbres, d'eaux, présentés d'une certaine façon.

Déjà, malgré l'importance de ses gestes (surtout chez Giotto), l'homme n'apparaît plus comme le seul élément nécessaire et vivant de la scène picturale : où venant d'en sortir, ou allant y rentrer si parfois celle-ci demeure sans lui. On conçoit déjà à certains signes qu'un art viendra qui saura l'oublier dans des « vues » objectives sur l'infinie variété de la nature.

Le problème des influences, que nous ne pouvons qu'effleurer, est particulièrement complexe si nous interrogeons l'art oriental et ses infiltrations en Italie.

La diffusion de l'art chrétien a coïncidé avec la diffusion des arts orientaux, alors que la multiplication des lieux de vie monacale s'éloignait de la Syrie et de Jérusalem, en se rapprochant de la Rome des pontifes chrétiens. Les influences des arts persan, arabe, chaldéen, abyssinien, égyptien remontent fort loin. Aux IXe et Xe siècles, Byzance avait réalisé un style des animaux et des fleurs : « c'est l'art iconoclaste, sciemment influencé par l'art arabe » (1). A cette époque, des relations intimes s'établissaient entre Byzance et l'Italie du Sud, que Basile Ier a reconquise. De plus, la crise iconoclaste amène une affluence de moines grecs en Italie (50.000 dit une chronique) ; or, les moines sont les maîtres du manuscrit : alors l'on voit tout de suite après la crise, triompher le Psautier, non pas celui dit aristocratique tel que le pillage de Byzance en fit découvrir d'inestimables, mais le manuscrit populaire qui, comme les « pala » de Sienne, entra lui aussi dans le style international européen.

Dès 835, nous découvrons des similitudes étonnantes entre l'art syrien et le paysage italien du Xe siècle : ce sont, dans le palais

(1) Cité par M. Paul Henry, cours public de 1933, Université de Besançon.

de Théophile, à Constantinople, des fresques représentant des vergers peuplés d'animaux ; ce sont, au x^e^ siècle, des *Cynégétiques* d'Oppien (bibliothèque Marciana, Venise), où sont représentées des chasses aux guépars ou aux oiseaux ; dans la coupole de l'Atrium, à Saint-Marc de Venise, c'est un décor d'arbres tout byzantin qui constitue le fond du Paradis terrestre (xi^e^ siècle) ; un Octateuque grec (bibliothèque Laurentienne), du xi^e^ siècle, raconte la création de l'homme et des animaux dans un vaste paysage oriental ; il a sans doute été apporté à Florence par Marsile Ficin ou l'un des « maestri graeci » de l'époque médicéenne.

Ainsi s'affirmait le sens décoratif des « fonds », paysages incontestables, mais paysages-accompagnement qui ne se passaient pas de l'homme, comme l'avaient réalisé avant le v^e^ siècle la peinture chinoise et la miniature persane.

L'influence de l'art assyrien donnait une forme schématique aux arbres : le palmier, spécialement, devenait un dérivé d'une figuration de l'arbre sacré oriental, du « homa » de l'antique Ninive. On retrouve d'ailleurs cette stylisation dans les arbres qui accompagnent les figures des apôtres dans l'abside de Saint-Jean de Latran.

Vers la fin du xiii^e^ siècle, cette figuration passe dans la peinture toscane, par exemple dans les fresques de S. Piero a Grado (Florence), pour se préciser chez Duccio (début du xiv^e^) dans plusieurs scènes de la grande pala de la cathédrale de Sienne, (*Trahison de Judas, Jardin des Oliviers, « Noli me tangere »* et *Ensevelissement de la Vierge*).

C'est une stylisation de cyprès que nous rencontrons dans la mosaïque absidiale de San Miniato al Monte (Florence), et lorsque nous remarquons dans la mosaïque florentine des feuilles claires se détachant sur des masses sombres, c'est à n'en pas douter une « intention de lierre » qui se fait jour dans l'enroulement autour des cyprès (1).

(1) Le même motif de lierre et cyprès se retrouve dans un bas-relief d'un palais, à Persépolis (cité par Pierrot et Chipiez, *Histoire de l'Art et de l'Antiquité*, tome V, p. 543, Paris, Hachette.

Mais c'est la mosaïque palermitaine qui nous renseigne plus éloquemment encore : trois époques précises s'y révèlent dans l'évolution du paysage ; la première serait née d'une influence assyrienne (bas-reliefs de Koujoundjik et d'Agrigente) ; la deuxième s'avère de style syro-égyptien (décors alexandrins de Pompéï, de Tarente, de Monreale près de Palerme (1082), et des pavements de Timgad (Constantine) ; la troisième époque peut être désignée comme persane : elle étale dans les mosaïques de Palerme la variété et l'exubérance de ses jardins animés de bêtes et d'oiseaux, exubérance qui n'exclut pas une discipline de symétrie, de formes géométriques parfois quintessenciées (mosaïques du palais de Roger II, 1129-1143, à Palerme).

Ainsi, jusqu'au XII^e^ siècle, c'est plus l'influence de la grande Grèce que celle de la Grèce orientale qui agit directement sur l'art toscan, (du moins depuis la conquête de l'Etrurie par les Romains), et cette influence est sensible dans le paysage des ateliers florentins des XIII^e^ et XIV^e^ siècles.

Nous observerons par exemple l'inclinaison des pointes de cyprès ou celles des palmiers traités en panaches orientaux, inclinaison qui semble, dans certaines fresques toscanes, réaliser l'effet du vent dans le feuillage : il n'en est rien, et les mosaïques palermitaines, comme celles de Naples et de Pompéï de l'époque syrio-égyptienne nous expliquent cette « volonté de mouvement » dans l'arbre, qui n'est pas due à une étude scientifique de la poussée de l'air (étude à laquelle se livrera Léonard), mais qui est née d'une réminiscence du IV^e^ siècle, qui figura souvent l'inclinaison symétrique des arbres vers le Christ ou vers la croix (mosaïque de la basilique de la Nativité, à Jérusalem, entre autres) : intention symbolique et liturgique, peut-être biblique, inspirée sans doute des *Gerbes des frères de Joseph,* qui s'inclinaient dans les champs de Sidon vers la douzième, celle de l'Elu.

De ces arbres inclinés dans une « volonté de symbole », nous trouvons encore un exemple dans celui qui décore une *Fuite en Egypte* de Baldassare Peruzzi (San Onofrio, Rome), et nous voyons même une « volonté d'utilité » plus que de réalité scien-

tifique, dans l'inclinaison savante de l'arbre dans la *Pendaison d'Absalon* (mosaïque du pavement au dôme de Sienne).

Des influences orientales directes entreront beaucoup plus tard en Italie avec l'exode dans la péninsule, des Byzantins fugitifs après la prise de Constantinople par les Turcs. Mais sans attendre 1453, elles étaient déjà immédiates avec l'éclosion de l'humanisme italien du XIV^e^ siècle, et pendant tout le XV^e^ siècle par les chaires grecques, hébraïques ou arabes fondées par Cosme l'Ancien, par l'enseignement de Chrysolarès, de Marsile Ficin et des « maestri graeci ». Il ne faudrait pas exagérer cependant l'action directe de l'antiquité sur l'art italien et spécialement sur les peintres : ceux-ci ne subissent pas directement en général l'influence des œuvres écrites, et c'est l'ambiance que créent celles-ci qui finit par réagir sur le pinceau : car seules des formes plastiques s'imposent à des génies plastiques, dont les images hantent la pensée ; et si quelques peintres littéraires et cérébraux comme Botticelli se montrèrent sensibles au prestige des textes, c'est seulement le raisonnement et l'observation directe de la nature que Léonard retira de la grande leçon gréco-latine sur laquelle s'appliquait l'Italie.

D'ailleurs, l'architecture et la sculpture toscanes étaient foncièrement liées au sol, et elles obéissaient à une conformation atavique de leur histoire, car dans l'Italie centrale, l'antiquité survivait plus par des monuments étrusques que par des monuments romains. La peinture obéissait au même secret atavisme, et si l'on peut contester le « gothisme » et le « byzantinisme » de Léonard (1) il est difficile de lui refuser, à côté d'une inspiration romane dans la plastique, l'hérédité étrusque dans plusieurs caractères de son art.

Le terme étrusque peut être pris dans un sens plus précis que celui dont on a coutume de résumer les origines indéfinies de l'Italie centrale, et les manifestations indéniables d'un art italien antérieur aux Romains.

C'est surtout, il est vrai, à travers l'Ombrie et la Toscane

(1) Ce qui fera l'objet, nous l'espérons, d'un prochain ouvrage.

(ancienne Etrurie) que s'identifie la forte lignée née du sol ; mais son art laissa des vestiges dans toute la péninsule, et Tarquinia, Montelupo, Volterra, Faleries, Palazzona, Pérouse, n'en sont les plus éloquents témoins que parce que mieux conservés parmi les invasions. Le musée de Cortone, ceux de Florence, de Pérouse et de Pise, comme aussi l'exposition internationale italienne à Rome en 1911, ont vulgarisé les objets innombrables et multiformes de cet art disparu.

Ce n'est donc pas à une fantaisie littéraire qu'a cédé le poète Carducci lorsqu'il s'écrie : « Dante ! etrusco pontifice redivivo !... » (1). Pas plus que Stendhal n'a suivi un élan romantique en écrivant en 1816 : « Mon ami me montra de loin, dans un beau clair de lune, les restes de ces villes de l'antique Etrurie, toujours situées au sommet de quelque colline... Mon imagination franchit l'espace de vingt et un siècles, et je me sens indigné contre les Romains, qui vinrent troubler sans autre titre que le courage féroce, ces républiques d'Etrurie, qui leur étaient supérieures par les beaux-arts, par les richesses et par l'art d'être heureux » (2).

C'est dans la poterie et la céramique, et surtout dans l'objet ménager (grandes jarres et ustensiles de cuisine), que l'industrie étrusque s'est peut-être le plus conservée ; dans la tradition du modelage, la pureté des formes, les habitudes du décor antique, ainsi qu'en témoignent les objets retrouvés dans les fours très anciens de l'Imprunata et de Montelupo qui, au XIII^e^ siècle, prétendaient conserver inchangés les statuts primitifs des artisans étrusques du IV^e^ siècle (avant J.-C.), avec les secrets de leur fabrication.

La frise estampée, les dessins géométriques (cannelures et pastilles), affirment à travers les siècles les mêmes éléments ornementaux, les mêmes guirlandes, « stummi » et blasons. Sans aller jusqu'à penser avec Ruskin qu'une survivance de la coiffure étrusque est le chapeau en paille d'Italie, ne remarquons-nous

(1) CARDUCCI : *Nuove poesie, Giambi ed Epodi*, Florence, Œschi, 1880.

(2) STENDHAL : *Rome, Naples et Florence*, 1816, Paris, p. 232.

pas une jarre étrusque dans les *Noces de Cana*, de Taddeo Gaddi, et maintes fantaisies céramiques dans les compositions des artistes de Pérouse ?

Un art ombro-toscan fut donc de tous temps solidaire, car l'Etrurie n'était pas limitée à l'antique Tuscia : elle comprenait aussi l'Ombrie, et c'est surtout dans les villages de celle-ci qu'on retrouve aujourd'hui la « pentole » étrusque, marmite en terre rouge enduite extérieurement d'une couche d'un noir mat, qui sert quotidiennement encore aux usages domestiques ainsi que le « cratère », récipient usuel de l'eau, dont le musée de Florence offre des spécimens identiques datant du IIIe siècle (av. J.-C.).

De Naples à Milan, l'Italie tout entière doit à l'art étrusque les puissants blocages de son architecture, la sévère ordonnance de ses tombeaux et de ses figures funéraires, ainsi qu'en témoignent les arcs de Volterra, de Faleries et de Pérouse, les sépulcres de Tarquinia et des Volumnii. L'art roman lui a emprunté les têtes étranges, dégagées en haut-relief aux chapiteaux et à la conjonction de ses arceaux, et l'on pourrait croire que la survivance étrusque a été en Toscane un facteur intermédiaire dans le développement de l'art roman. Elle a peut-être été aussi un agent de transmission entre les arts de Ravenne et de Florence, car l'ancienne Apulie reliait l'Ombrie à l'Adriatique et à l'Orient, et le musée de Ruvo offre maints spécimens d'un art étrusque orientalisé : nous n'en voulons comme preuve que la danseuse d'un cratère de Volterra au musée de Florence, qui s'identifie à l'almée d'un décor de Kurseir-Amra (Perse), dans des similitudes étonnantes de facture, d'habitudes de vision et de style graphique dont seules quelques peintures chaldéennes donnent l'équivalent.

L'analogie la plus marquée entre l'art étrusque et l'art florentin tient au caractère du dessin, au trait fortement marqué, au modelé sommaire, à l'indication souvent brutale, accusant le type parfois jusqu'à la déformation. (Nous savons que Léonard a révélé ce caractère dans ce qu'on a appelé ses « caricatures », (Dessins de Windsor).

Ces signes distinctifs dans le dessin sont ceux des décorations

étrusques de Palazzona et du tombeau des Volumnii (IIIe siècle av. J.-C.), entre autres ; elles représentent des animaux, des fleurs et des personnages en silhouette, tracés à gros traits sur l'argile et se détachant sur des fonds noirs ; elles s'accompagnent de combinaisons géométriques d'une exécution rapide, sous la franchise d'un pinceau réaliste allant parfois jusqu'à la grossièreté (nécropole de Corneto). On trouve à Tarquinia (Chambre de l'Ogre, et tombe de Polyphème), des figurines fantaisistes et minuscules, dessinées à fresques et se livrant à des acrobaties dans les branchages : c'est encore la racine étrusque d'un goût toscan que ces plaisanteries imaginatives ; elles ont préludé dans les nécropoles aux décorations « grottesques » qui se répandirent dans toute l'Italie.

La psychologie toscane en se traduisant si puissamment et si durablement dans les manifestations plastiques, s'explique, on le voit, par le génie de ses merveilleux ancêtres étrusques, et par l'empreinte que lui laissèrent ces prestigieux manieurs de la glaise et du trait typique.

Leur sombre religion, leur art compliqué de la divination ont engendré le goût des scènes infernales ou funéraires, et maintes superstitions populaires qu'on retrouve encore en Toscane : elles ont inspiré à travers l'Italie et même l'Europe, les curieuses fresques de nombreux Campo-Santo.

Toute une saveur de terroir dans l'âpreté du style, dans le naturalisme et la force dramatique concentrée se retrouve avec les bas-reliefs de Giovanni Pisanno et de Donatello, avec l'âme mathématique d'Uccello, le caractère de force de Piero della Francesca, de Pollajuolo, et de Matteo Giovanni de Sienne (1).

(1) Ces observations sur un atavisme étrusque de l'art toscan, et spécialement de l'art de Léonard, ont été notées au cours d'un voyage et de visites que nous fîmes aux Musées de Florence, de Pérouse, Cortone, Pompeï et Naples, aux nécropoles de Tarquinia (Corneto), et des environs de Pérouse (Volumnii, Montelupo, Faleries). Nous en avons trouvé une confirmation et des commentaires pleins d'intérêt dans les études de M. le professeur Schneider, de Paris, sur l'Ombrie, et dans celles de M. Gustave Soulier sur les influences orientales dans la peinture toscane.

Nous avons vu que l'Italie avait eu avant le mouvement humaniste, des contacts direct avec l'Orient : mais l'apogée, la cristallisation de ces influences furent atteintes lors du concile de Florence en 1439, lorsque les cortèges de l'empereur Jean Paléologue et du patriarche de Jérusalem déployèrent dans les rues de la Seigneurie leur somptuosité orientale.

Ces fêtes se poursuivirent pendant des semaines entières, et se renouvelèrent après le départ des hôtes illustres, à travers toute la période médicéenne en d'ingénieux spectacles, en des chasses à courre, dont les fresques de Benozzo Gozzoli traduisent la magnificence (1). Elles inspirèrent d'innombrables fonds de tableaux du xv^{e} siècle.

Mais il faut attendre Léonard pour que le paysage cesse définitivement d'être un décor (de réalité plus ou moins observée), tendu accessoirement derrière l'image de l'homme.

Avec le savant, il devient l'objet d'une enquête particulière, une représentation de la nature dans ses diversités combinées, dans sa vie changeante, dans ses transformations sous l'action des climats, des altitudes, des heures du jour, des accidents géologiques et météorologiques.

Vinci apporte un total affranchissement dans l'étude du plein-air alors même qu'il la soumet à des règles définitives. Il libère le paysage en le disciplinant : il s'occupe de la formation géologique des roches, des sables et des terrains, de la naissance des nuages, des brouillards, cyclones, vents et trombes d'eau ; des effets de la poussière et des fumées dans l'atmosphère modifiant la transparence de l'air ; du mouvement de la vague et des courants de l'eau, des mille reflets de la lumière sur l'élément liquide, de l'ombre des édifices, des arbres et des ponts, etc...

Ainsi le fond de réalisme des Etrusques ne devait pas plus se perdre en art que dans le caractère moral de leurs descendants ; s'il a fait des florentins une race de marchands prudents et avisés, il a marqué la lignée de leurs artistes de traits essen-

(1) *Cortège des Mages*, Benozzo Gozzoli, chapelle Riccardi, Palais Médicis, Florence.

tiels à leur métier : du sens aigu des caractères, d'une compréhension intime de la vie, d'une conception de l'œuvre d'art comme un « fait », et non comme l'expression d'une vague idéologie.

Avec les premières œuvres de Léonard (1), nous retrouvons leur prédilection pour les scènes infernales et funèbres, et leurs hideuses têtes de Gorgones, héritées des monstres orientaux, comme celles du métope de Sélinonte (Sicile).

Même survivance s'avère dans certains manuscrits de la miniature florentine du Trecento, dans les scènes du Paradis dantesque par exemple (Manuscrit, Bibliothèque Riccardi, Florence).

Mais là où le caractère étrusque de la décoration se retrouve surtout, c'est dans l'ornementation murale des habitations italiennes et surtout toscanes, sous forme de larges frises courant sous le plafond, qui, si elles rappellent par certains côtés le caractère de l'époque alexandrine dans les décors des villas pompéiennes ou dans les *Noces aldobrandines* (Vatican) par exemple, n'en ont pas moins des rappels proprement étrusques, notamment dans la décoration du Palais Davanzati, à Florence.

Parfois, dans des espaces divisés par des colonnes, sous des arcs ogivaux ou à peine cintrés, des arbres s'épanouissent dans un dessin régulier, chargés de fruits, d'oiseaux, de paons étalant leurs queues. Plusieurs de ces décors échappent progressivement à la sobriété, au « silhouetté » étrusques, pour se livrer à un orientalisme exubérant inspiré de poèmes asiatiques, tels que le « Livre des Merveilles » et les « Jardins du Vieux de la Montagne » (Iran), que nous ont fait connaître les « Legenda popolare » de Marco Polo (2).

Malgré des digressions, c'est cependant une composition dans l'esprit étrusque qui les caractérise.

(1) *La Rondache*, exécutée par Léonard, à 14 ans (perdue), *la Méduse* (Offices, Florence), exécutée vraisemblablement à la même époque, c'est-à-dire dès son entrée à l'atelier de Verocchio ; elles rappellent des têtes du Tombeau des Lionnes (nécropole de Tarquinia, Corneto, Etrurie).

(2) Livourne, Ginesti, 1913 .

Ayant ainsi tenté de retrouver quelques-unes des lointaines influences qui semblent avoir concouru à la conception du paysage dans la peinture et dans la mosaïque italiennes avant la Renaissance, nous chercherons dans les quelques paysages connus de Léonard, et finalement dans celui de la *Joconde* (présumé le dernier), les influences de ses prédécesseurs immédiats, de ses contemporains, des écoles et des styles auxquels il semble se rattacher.

Son premier dessin signé est daté de 1473, il avait vingt ans : il est annoté de sa main sous le vocable de *Notre-Dame des Neiges* (1). C'est, croyons-nous, l'un des premiers paysages européens sans personnages, que l'on connaisse : une page invraisemblable, un dessin inouï, qui n'a pas son égal en Occident ; il fait penser par son sentiment cosmique de l'univers, à certaines peintures des hautes époques chinoises, ou à quelque miniature indo-persane (2). Il a sans aucun doute inspiré le fond de la *Vocation des saints Pierre et André* (Ghirlandajo, chapelle Sixtine, Vatican), et la fresque de Pinturicchio pour la même chapelle, dans un *Voyage de Moïse.*

Parmi des notes brèves, les Manuscrits de Léonard renferment des descriptions complètes de paysages : celle d'une trombe d'eau sur la Toscane, un effet de nuages sur le lac Majeur, l'aspect de la végétation dans l'île de Chypre, la description du Mont Taurus en Arménie, celle d'une ascension au Mont Rose, et la figuration d'un déluge tel que le concevait géologiquement Léonard (3).

Nous lisons aussi des notes descriptives plus concises : celles d'un *Bivouac nocturne* éclairé par des feux, des projets de fonds de tableaux ou de tapisseries : les plus étonnants sont les deux cartons destinés à une *Adoration des Mages,* que commandèrent à Léonard les moines Servites de Florence pour le rétable de leur chapelle ; l'une des esquisses est au musée du Louvre, l'autre

(1) Musée des Offices, Florence.
(2) Art chinois et indo-persan, musée des Arts décoratifs, Paris.
(3) *Traité de Peinture* (édition 1820, trad. Grault, Paris), par. 777, 781, 732, 783, extrait des Manuscrits de L. de Vinci.

aux Offices de Florence. Celle des Offices, très achevée comme ébauche, est peut-être une pièce unique dans l'œuvre du Maître; la Vierge est assise au centre du tableau, tenant l'Enfant sur ses genoux et le penchant vers les offrandes de ses adorateurs pressés autour de lui. Ni grotte, ni chaume ne l'abritent : c'est une scène de plein air, au pied d'arbres et de rochers bas. Dans le fond de droite se profilent des montagnes, dans celui de gauche, les gens de l'escorte royale s'abritent avec leurs chevaux dans les ruines d'une somptueuse architecture. C'est une esquisse en grisaille qui offre une merveilleuse suite d'inventions plastiques, de grâce, de mouvement, réalisée en bistre et en sépia.

Dans les masses à peine indiquées se détachent des silhouettes d'une beauté, d'une souplesse d'attitudes sans égales ; des groupes en succession harmonieuse, tels que ceux qu'on voit aux flancs des vases grecs ; une profusion d'indications géniales dites à demi-mots et en demi-teintes, avec une souplesse du trait, des pleins et des déliés, une vie de l'arabesque qui font hésiter entre le rappel du pinceau étrusque et la pointe secrète des maîtres de l'Orient.

L'intensité dans l'action, comme l'ordonnance des individus dans le paysage, concourent à l'expression centrale d'adoration et d'offrande ; tous les détails font de cette œuvre un document exceptionnel par l'unité et la symétrie de l'action, dans l'unité du sujet, malgré la multiplicité des parties, des gestes, et la dynamique de l'expression.

Les cartons d'*Adam et Eve* (dessins de Windsor), ceux des *Annonciations* du Louvre et des Offices, celui de la *Vierge aux Rochers* (Louvre), et les multiples projets pour la *Vierge et sainte Anne* (Louvre), donnent chacun dans des formules différentes, la même impression de richesse dans l'expression, et de spontanéité gainée de symétrie et de perspective.

Le paysage qui sert de fond au *Bacchus* de Léonard, au Louvre, et celui de sa *Sainte Anne* rappellent sur tant de points les détails du paysage de *la Joconde*, que nous n'étudierons que celui-ci qui les résume tous.

Nous n'y rencontrons plus les rudimentaires blocs rocheux

des giottesques, ni les sculptures tourmentées des rocailles siennoises ; si le rideau de pierre, ajouré de lointaines perspectives fluviales persiste encore dans la *Vierge aux Rochers*, il tombe derrière *la Joconde*, ou plutôt il s'abaisse, s'assouplit, se recule dans un plus lointain horizon.

Moins riant que ne le sera le paysage raphaélite, le paysage de *Sainte Anne* est encore toscan par ses plaines ondulées entre les molles collines des premiers plans, tout en devenant lombard dans l'étude des montagnes. Celui de *la Joconde* n'est presque plus toscan. Le peintre, revenu à Florence en 1504, a gardé dans les yeux la magie des sites de l'Italie du Nord, des lacs, du Frioul, des cimes dolomitiques des Alpes. Il a connu dans le Milanais les souples fantaisies de l'eau, les lointains cernés de crêtes déchiquetées ou glaciaires, des promontoires projetés par un soulèvement volcanique, s'humanisant en courtes berges plates, comme dans le val de Cadore ou dans l'Isonzo.

Dans ce souvenir, et dans d'autres peut-être, comme ceux des paysages de haute lisse, il a composé autour du portrait de Monna Lisa del Giocondo, patricienne de Florence, un décor montagneux et fantastique. A droite de la tête, un cirque rocheux ferme l'horizon dans un halo de brume lumineuse, encerclant une nappe claire qui est un glacier plat ou un lac supérieur. Un mince filet d'eau s'en échappe à travers les fissures d'une paroi rocheuse; il devient torrent à paliers successifs, presque cascade, jusqu'au pied des collines abaissées en courtes falaises, entre lesquelles il s'épanouit. Un ouvrage stratégique, viaduc à cinq piles, lui rappelle la volonté de l'homme qu'il respecte en obliquant vers le centre du tableau où nous le perdons de vue derrière le portrait.

A gauche, des fûts de roches, des tours fantastiques issues de la montagne écartelée, se découpent sur le ciel plus sombre qu'à droite et semblent plus proches du spectateur. Une large rivière affleure leur base calcaire et abrupte ; elle coule lentement, sans méandres, sans dénivellement apparent; les sinuosités de son cours ne se dessinent qu'au premier plan du paysage, dans les dernières modulations du terrain, comme le fait une boucle de cheveux dans les volutes raccourcies de son extrémité.

Le peintre s'est-il complu à l'un de ces jeux de la ligne, comme les révèlent certains dessins de son Académie de Milan, ou bien s'est-il attardé à la recherche d'une analogie magnétique entre les ondes de l'eau et celles de la chevelure, ainsi que ses Manuscrits y font souvent allusion (1) ?

Mais une autre interrogation se pose : l'intention du peintre fut-elle de prolonger dans le paysage de gauche, le cours élargi du torrent né du glacier de droite, ou bien, les deux éléments liquides viennent-ils de sources différentes pour s'unir en un confluent dissimulé par le portrait ? Nous ne le savons pas.

Dans une chaire de bois sombre ou de marbre noir, la Joconde est assise, le corps disposé de trois-quarts vers la gauche du tableau, et la tête tournée légèrement vers la droite ; le bras gauche est appuyé sur l'accoudoir du siège et la main droite se croise sur l'autre, délicatement allongée.

L'arrière-plan sur lequel elle se détache n'a rien de conventionnel dans son caractère médiéval : tout y a été « vu » esthétiquement et scientifiquement ; la part d'interprétation n'est qu'une prestigieuse transposition du réel dans une composition idéale, et ordonnée.

Le peintre a voulu nous raconter la structure féerique de l'alpe Dolomitique, le Sorapis et le Cristallo au bord du lac de Mizurine, dans la lumière apaisée et sous un ciel limpide. A vrai dire, ce n'est ni un paysage toscan, ni un paysage absolument lombard, quoiqu'il renferme des caractères propres à chacun d'eux : c'est peut-être ailleurs qu'il faut en chercher l'inspiration.

Après dix années de vie milanaise laborieuse et brillante à la fois à la cour de Ludovic Sforza, Léonard revint à Florence de 1503 à 1510: c'est alors qu'il exécuta ce tableau. L'Académie et l'Ecole de Milan en avaient fait le maître d'un art international, sinon universel, et l'on peut difficilement en effet rattacher ses œuvres à l'influence d'une école puisqu'il en a lui-même créé une; nous verrons cependant que Sienne et Vérone l'ont fortement marqué dans le maniement de la couleur et du relief.

(1) Manuscrits de L. de Vinci, collection Ravaisson-Mollien, Paris, 1881 (Bibliothèque Nationale) ; Mt. B, fol. 9, recto ; Mt. M, fol. 27, verso.

Quant aux influences lombardes, elles s'exercèrent aussi mais elles puisaient ailleurs leurs sources : les duchés transalpins subissaient depuis les premières chevauchées de Charles VIII en Italie, le prestige des coutumes et des arts occidentaux ; les princes achetaient à prix d'or les soieries, les tapisseries et les produits français pour rehausser le faste de leurs palais.

La jeune industrie française de la haute lisse était sans rivale dans la seconde moitié du XIV^e^ siècle ; elle offrait de vastes et précieuses compositions dont *l'Apocalypse,* de Nicolas Bataille, exécutée en tapisserie d'après les cartons de Jean de Bruges, est un des documents fameux parmi tant d'autres des manufactures de Beauvais et d'Aubusson. Les artistes de la cour du More ne pouvaient les ignorer, et Léonard a laissé lui-même quelques cartons destinés à des tapisseries : celui d'*Adam et Eve* et celui de la *Jeune fille à la licorne* notamment, qui sont conservés dans les recueils des dessins de Windsor.

Qu'il ait donné comme fond à *la Joconde,* un de ces hauts paysages inspirés des romans de chevalerie, mirage exhaussé du réel, tout le fait croire quand on le rapproche de scènes montagneuses analogues dans les décors muraux qu'il fit vers le même temps pour le Castello de Milan et à la Sforzesca de Vigevano (près de Milan). Le souci est manifeste dans les uns et les autres d'y réaliser une épopée héroïque de la montagne et de l'eau, dans l'esprit des vastes fresques de laine que la cour française envoyait en dons royaux aux princes italiens. Il est donc vraisemblable de penser que, dans une vue originale, Léonard s'assimila et transforma ces éléments d'emprunt en une forme nouvelle, où le souvenir des hautes futaies des tapisseries s'alliait à la réalité des cimes alpestres.

Là où la féerie s'arrête chez Léonard, c'est dans la logique des parties et de l'ensemble dans la composition, dans la perspective des plans. Au-dessus de ceux-ci, l'horizon, le lointain vaporeux et le ciel se déroulent, à la manière de ce parchemin constellé que développe un ange sur les acteurs de la scène naïve du *Jugement dernier* (fresque de 1246 en l'église des Quatre Saints couronnés à Rome), afin que fût réalisé le texte de l'Apo-

calypse : « Et le ciel se déroula comme un vaste parchemin ». (Apoc. VII, 4). Ce détail du ciel exprimé sous la forme d'un « parchemin » se retrouve d'ailleurs, dit M. P. Henry (1), dans tous les « Jugements derniers » de l'art byzantin. Le tourment de Léonard, comme de tout vrai peintre, fut la recherche d'une formule plastique par où la vérité de l'espace puisse s'identifier avec la vérité du geste humain et de ses émotions. Créateur d'un langage visuel par la ligne, la couleur, la perspective et la composition, il atteint déjà des concepts imagés pour traduire l'obscure sensation ; puis il les situe dans l'espace et c'est par là qu'il se rattache à l'art roman. Dans sa conception des fonds, les rochers forment des figures géométriques, à l'intérieur desquelles les formes souples de la vie s'inscrivent conformément aux cadres : création non pas d'un espace sculptural, mais d'un milieu vivant où se déploie dans l'amitié ambiante l'aventure linéaire.

Ce milieu semble soumis à une troisième dimension par cette illusion que crée la peinture, qui est construite sur une mesure idéale de l'espace. Nous n'en voulons comme exemple que cette prestigieuse *Adoration de l'Agneau* (2), où tourne un cercle vertigineux qui creuse l'espace, comme le réalisèrent les Paradis panoramiques de Tintoret, ou encore la *Prière de David* dans un psautier illustré de la Bibliothèque nationale, où les figures se continuant les unes dans les autres puisent dans le paradoxe une apparente consistance.

« L'art roman a aimé l'homme, écrit M. Henri Focillon (3), il l'a aimé avec un instinct puissant d'amitié à travers le réseau des fables et dans l'équivoque des monstres eux-mêmes. »

Léonard aussi a aimé l'homme, non comme un chiffre ou comme un symbole, mais comme l'image de Dieu, comme l'acteur et le témoin quotidien du grand drame du monde.

(1) Cours public sur l'Art byzantin, Université de Besançon, 1933.
(2) San Millan de la Cogolla, XI[e] siècle (Manuscrit, Bibliothèque Nationale, Lat. 8846).
(3) H. Focillon : *La Culture romane*, p. 9. *Cahiers de Belgique*, 2[e] année, décembre 1929.

« L'art roman est une expérience sur le mouvement », dit encore M. H. Focillon. Plus peut-être encore que l'architecture et la sculpture, la peinture a réalisé cette formule à travers sa double expression du portrait et du paysage, et c'est dans la création du relief et de la distance qu'éclate l'audace jeune de la peinture romane.

D'ailleurs, la Renaissance n'a-t-elle pas été grande dans la mesure même où elle s'est retrouvée romane sous l'effusion gréco-latine de l'Humanisme ?

Nous avons dit que par certains côtés, l'Ecole de Milan n'était pas restée étrangère à la leçon de Sienne et à celle des écoles de Vérone, de Padoue, d'Assise. Ayant déjà recherché dans l'art de Léonard l'apport des giottesques, et les points multiples sur lesquels il les a débordés, nous ne reviendrons pas sur l'enseignement qu'il put puiser aux fresques de l'Arena de Padoue, ou à celles de l'église supérieure d'Assise autour du tombeau du saint. Quant à leur conception respective de l'espace considérée sous l'angle du roman, nous ajouterons seulement que celle de Giotto enveloppait l'homme d'un voile de cristal ; il vitrifiait ses gestes en les rendant nécessaires pour justifier un univers vivant que l'espace giottesque ne créait pas.

En brisant définitivement cette frêle pétrification du sensible qui survit (imperceptiblement il est vrai) jusque dans les atmosphères si vivantes d'Uccello, de Francesca, de Pisanello, Léonard créait dans la peinture l'air respirable, mobile, presque tangible, et dans cet élément instable et vivant, le geste instable et vécu de l'homme ne s'immobilisera même pas pour l'image qui veut le fixer : Vinci saisit le geste en pleine trajectoire. Voilà ce que révèle une étude comparée du paysage de *la Joconde*, et des sites de Giotto, soit à Assise ou à l'Arena, soit dans sa célèbre *Navicella*, de Saint-Pierre de Rome.

Ce que Sienne a offert surtout aux inquiétudes de Léonard, c'est le jeu du Rêve et du Réel, d'où elle sut extraire sa grande découverte esthétique : l'irréalisme de l'action, dans le réalisme du relief et des valeurs du coloris.

Elle substituait un espace élastique à l'espace restreint et parfois fermé des giottesques, elle concentrait son récit par opposition à leur éparpillement narratif : mais surtout elle révéla à Vinci la couleur.

Son influence, nous l'avons dit, s'exerçait pendant le XIII^e^ siècle et le XIV^e^, de Naples jusqu'au Rhône ; elle pénétra la peinture italienne tout d'abord du caractère *byzantin* qu'elle avait acquis, non pas du byzantin déformé par les artisans du XIII^e^ siècle, mais de celui très pur des ivoires et des manuscrits aristocratiques des VI^e^ au XI^e^ siècles. On en retrouve les traces dans ce qui reste des vingt-six scènes de la Vie de Jésus, par Duccio (fresques du Dôme de Sienne), dans sa *Maësta* (Dôme de Sienne), dans les fresques de Simone di Martino au Palais communal de Sienne, ou encore dans la *Maësta,* de Memno, au palais communal de San Gemignano.

Sienne enseignait aussi son *coloris.* La couleur fut l'âme de la production artistique occidentale dans la fin du Moyen-Age ; elle avait acquis, en dehors de son intention de parure, une qualité constructive, un réalisme de substance qui pénétra les objets en les soudant les uns aux autres. C'est en cela que la peinture siennoise se différencie de celle du style dit international : elle flotte au-dessus des formes qu'elle pare d'un voile de rêve ; toute sa chaleur reste sur les surfaces, elle fait vraiment vivre les taches, d'où le caractère ardent, chatoyant de cette couleur qui est une juxtaposition et non une fusion de ces taches. Elle procède par touches simples et non par superpositions ; sur cette riche gamme de teintes successives flotte en glacis une vapeur tantôt violacée, tantôt rougeâtre, tantôt dorée, selon les heures du jour, qui crée une atmosphère infiniment séduisante.

Le style international de la couleur utilisait généralement un procédé différent : il superposait ses tons en profondeur, d'où une certaine discrétion des effets, mais de la fusion des matières colorantes naissait souvent la confusion, la neutralisation, et ce *gris* déplorable qu'apporte l'altération combinée de la chimie des pâtes et de l'action du temps. Sur un point, ce style s'ap-

puyait sur une technique sûre, celle de l'importance des « dessous » que recouvrent les couches définitives de la gamme majeure des tons qui se pénètrent et s'expliquent avec continuité. Ces différences de technique résument brièvement un des aspects multiples du perpétuel conflit entre les formules esthétiques.

Là encore l'art de Léonard offrit une conciliation : il garda la vie propre de la couleur, l'autonomie des tons, dans une juxtaposition de « tons purs », posée légèrement sur le modelé savant et la riche gamme des « dessous », mais en enveloppant cette juxtaposition toute siennoise sur une ciselure toute florentine, de ce dernier glacis transparent, ce « sfumato », ce voile d'illusion et de rêve aéré, qui est la meilleure signature de Léonard de Vinci.

Avec lui le miel doré de la couleur siennoise ne fera qu'enrober et illuminer de reflet la solide construction et la continuité des tons. Car la beauté des coloris résulte d'une suite « d'accords optiques » : ceux du savant qui les analyse et ceux de l'artiste qui les synthétise se corrigeaient mutuellement chez Léonard ; le détail de ses sous-tonalités corrigeait le ton pur (ce procédé que certains jugent primitif), tandis que ce même ton pur réchauffait dans un chatoiement, la froide logique, le modelé indiscontinu de ses « dessous ».

Mais sa supériorité plus évidente encore fut d'ajouter au coloris siennois une perspective de la couleur, car si les « taches » siennoises diminuent avec la distance, quant à la dimension, elles évoluent peu quant à la valeur des tons.

Cette nouvelle perspective qu'il a vraisemblablement créée, Léonard l'établit en observant la décroissance des teintes suivant les distances, sur des règles proportionnelles à l'angle visuel, et aux 1/2, 1/3, 1/4, etc., des tons, jusqu'au point où ces valeurs se fondent dans celle de la ligne d'horizon, comme s'y réunissent virtuellement les lignes dans la perspective des plans (1).

(1) *Traité de Peinture*, par. 418, 432.

La connaissance des ces deux perspectives intégrait définitivement les êtres vivants aux fonds de tableaux qui les accompagnent. La nature et l'homme allaient correspondre intimement. En dégageant le paysage des « séries » de la représentation siennoise, Vinci réalisait la masse solidaire du sujet et du fond, dans l'amitié, la solidarité et la continuité.

Il obtenait ainsi une stabilité dans l'instable, un réalisme dans le rêve, une mathématique dans le sensible, une logique adoucie par la lumineuse qualité de la couleur et par la souplesse du dessin.

Alors les architectures du visage et du paysage se répondent, et tout s'anime de cette harmonie : les deux compartiments de la composition longtemps isolés, apparaissent comme une unité plastique, où la masse s'organise dans les formes propres à chacun, pourvu que demeure respecté le foyer d'attraction, le sujet essentiel où convergent comme dans un rythme imposé, les divers courants de la ligne. Ainsi se prolonge la figure humaine dans le paysage par les plans successifs, le tracé des routes, le lacet des cours d'eau, qui partent d'elle ou y convergent ; ce que réalisait déjà Sienne par les banderoles de ses anges ailés, qui tentaient de reculer le ciel dans une recherche de la troisième dimension.

Proche de Sienne, l'école de Vérone offrit à l'observation de Léonard l'œuvre de son prestigieux Altichiero (1330-1400), qui fut le peintre de « l'espace incurvé ». « Sa prédilection de poète pour la profondeur arrondie de l'espace, donne à son art toute sa valeur plastique, toute sa qualité tangible », écrit Léo Bronstein (1). Ses fonds accompagnaient bien le drame, mais ils ne le continuaient pas; ils prenaient même une telle part à l'action qu'ils avancent presque au devant du geste, ainsi que le témoignent les fresques de San Felice et de San Giorgio, à Padoue, et la fresque votive de Sant' Anastasia, de Vérone.

Altichiero révéla surtout un art qui annonce de près le peintre de *la Joconde* : mais celui qui l'annonce plus parfaitement encore

(1) *Altichiero*, p. 15, Paris, Vrin, 1932.

fut peut-être Pisanello. Ses étonnants fonds construits, ses paysages de haute lisse, l'observation patiente et familière du réel dans ses verdures, sa flore, sa faune (lévriers et dessins du Musée du Louvre), l'apparentent directement à Léonard.

Ses fresques à Sant' Anastasia (Vérone), spécialement ses légendes de Sainte-Eulalie et de Saint-Georges, sa Ginevra d'Este (Musée du Louvre), son Saint-Antoine, son Saint-Jérôme (National Gallery), révèlent des paysages pleins de sensibilité, des forêts, des cours d'eau, des cônes rocheux, qui annoncent Léonard de Vinci (notamment le *Saint Jérôme au désert,* Vatican).

L'analyse puissante de l'animal et de l'anatomie humaine se révèle plus encore dans ses médailles et dénote un amour de la création, une connaissance intime du geste et de la ligne, tels qu'on n'en rencontre pas avant Vinci et Dürer.

Certains dessins de la collection Vallardi (Louvre) sont supérieurs à Albert Dürer, dans une souplesse, une harmonie plus latines, que n'atteindra pas le trait du maître de Nuremberg. Comme Léonard, Pisanello transposa le réel sans le léser jamais; comme lui il faisait des silhouettes patibulaires de pendus, le décor édifiant d'une peinture hagiographique sur les murs du Palais municipal; et de croquis de vision instantanée, presque brutale, ils créaient tous deux les fantasmagories dont se nourrissaient leurs rêves.

Des dessins de Pisanello on eût pu tirer un Bestiaire et un recueil de planches anatomiques identiques à deux des recueils de Léonard conservés à Windsor ; mais le grand Pisan, Véronais par sa mère, trouva surtout dans la médaille le principe de sa concentration et de son génie épris d'individualisme, si conforme à celui de la Renaissance; ce qui le sépare quelque peu de Vinci.

Cependant malgré tant d'influences éparses, tant de sollicitations diverses d'écoles et d'esthétiques, le maître de Milan était demeuré florentin.

Quand on étudie à la chapelle Riccardi du Palais Médicis, à Florence, les admirables fresques de Benozzo Gozzoli, cet élève de fra Angelico et de Ghiberti, on ne peut nier que cette filiation du séraphique miniaturiste et du ciseleur annonce Léonard : car

c'est un « art de miniature » qui se transmet par les Gaddi, Filipo et Filipino Lippi et par fra Giovani, moins par la dimension des sujets (ils sont souvent gigantesques), que par leur caractère d'interprétation et d'enluminure (1). C'est aussi de l'orfèvrerie dans la miniature, que les détails ciselés et fouillés du paysage et du Cortège des Rois, ou de l'Adoration des Bergers (fresques de la chapelle Riccardi) ; on y retrouve nettement l'influence orientale inspirée des fêtes du Concile dont nous avons parlé, spécialement dans les personnages des rois et dans saint François devant le Sultan (fresque de Montefalco, église san Francisco). Même influence dans le caractère ornemental des fonds, et souci iconographique évident par la forme des arbres, la stylisation des roches et l'inspiration persane qui se traduit jusque dans le semis de fleurs sur les vêtements des personnages.

Mais la plus lointaine, profonde et durable influence que la Toscane demeurée étrusque a exercée sur le peintre-né que fut Léonard, est le goût de l'enquête scientifique. Avant lui, elle inspira (aux divers stades où ils exprimèrent leur art), Cimabuë, Margaritone, Cavallini, et surtout Giotto, Masaccio, Uccello et Piero della Francesca, entre autres.

Masaccio (1401-1428) meurt trop jeune pour avoir dépassé l'inquiétude d'une logique linéaire, que traduisent ses études dans l'atelier de Masolino pour les fresques du *Carmine* (Florence), et ces fresques elles-mêmes, tant étudiées par Vinci pour l'équilibre des figures dans le décor architectural, alors qu'il était encore élève chez Verocchio et qu'il copiait les Maîtres du pinceau.

Mais le groupe d'Uccello marqua d'une forte empreinte mathématique l'éveil artistique de Léonard, et nous le retrouverons en étudiant le caractère scientifique si particulier de l'art vincian.

Piero della Francesca (mort en 1406), élève de Veneziano, à Florence, était dans la tradition de Masaccio pour le style

(1) Certains critiques comme Cochin voient dans le *Saint-Jean* de Vinci, du clair-obscur enluminé.

robuste et simplifié ; mais il enveloppa la construction trop marquée parfois de celui-ci de ces « couleurs de miel » siennoises dont les écoles du Nord et spécialement Venise magnifieront les secrets.

Sa *Reine de Saba,* sa *Vision de Constantin,* à San Francesco d'Arezzo, font regretter les fresques qu'il peignit au Vatican et que recouvrit Raphaël avec le *Miracle de Bolsène* et la *Délivrance de saint Pierre.* Pour la première fois en Italie, il emploie les ressources du clair-obscur dans une lumière étonnante et une sobre perfection. C'est certes avec Pisanello, le plus proche parent de Léonard dans la filiation artistique, comme l'est Leone Battiste Alberti dans leur commune recherche d'une théorie esthétique.

Ayant ainsi embrassé d'un coup d'œil panoramique les influences qui ont pu expliquer l'art de Léonard et le paysage de *la Joconde,* nous essayerons de dégager l'accent de vérité qui, sous la fantasmagorie du décor et l'idéalisation probable du modèle, se dégage si évidemment du tableau.

Il est certain que la vérité en peinture n'est jamais qu'une illusion plus ou moins parfaite; elle reste une apparence, un jeu de convention, presque un abus de confiance exigé par la prestidigitation du pinceau. Mais, en ce que cette illusion même peut avoir d'illimité, presque d'absolu, Léonard de Vinci l'avait élue comme l'art le plus vaste, le plus généreux. Il s'imposa la tâche de le définir et d'en rattacher les lois aux lois mêmes d'un ordre universel.

Dans sa profession de foi d'artiste, il énumère les raisons de priorité qu'a la peinture sur la sculpture et sur les autres arts (1). Il sait, pour en connaître les pièges, qu'aucun n'est aussi exigeant et périlleux. C'est pourquoi il veut pour le peintre l'universalité de la connaissance, l'acuité des sens, et la technique de l'art rajeunie sans cesse par l'observation de la nature.

(1) *Traité de Peinture,* par. 120, Edit. Péladan, Paris, Delagrave, 1910.

Il estime qu'aucun n'a de plus permanentes découvertes à faire, parce que sa valeur représentative et ses pouvoirs d'illusion s'étendent à l'infini, et que les limites atteintes ne sont que de nouveaux points de départ pour de nouvelles investigations.

Il n'est donc pas exagéré d'affirmer que, plus encore que l'analyse physiologique et psychique des êtres, c'est l'étude du paysage, des secrets végétaux, géologiques et météorologiques, qui a déterminé l'enquête scientifique chez Léonard de Vinci; il découvrit la nature en l'analysant pour la représenter, et l'observation du naturaliste fit le paysagiste.

Mais la transcendance même d'une telle œuvre nuisait à l'immédiate compréhension de ses contemporains : pour presque tous les artistes de ce temps, il était plus important, plus fructueux aussi, de connaître les recettes en vue de l'illusion à créer, que d'en définir les principes ; plus nécessaire de plaire à la catégorie des personnages (riches bourgeois, couvents, princes et papes), qui par des commandes précises les faisaient vivre, que de contrôler par la mathématique les « invariants », les principes et les caractères de l'œuvre picturale.

De Vinci, la plupart ne retiendront que les procédés hardis et nouveaux, les fruits mûrs de la patiente déduction ; mais ils souriaient de ses notes laborieuses, de ses occultes grimoires ; ils suspectaient même de magie les secrets de ses réussites.

Ils ne comprenaient pas que, reprenant sous plusieurs aspects des sujets semblables, dans des constructions, des mouvements différents, cet artiste-savant s'attardât ainsi à faire des preuves et des expériences répétées d'intuitions dont il allait tirer des lois.

« Fais le paysage, écrit Léonard dans son Traité de Peinture, en tel aspect qu'il suffise à montrer ce que le dit paysage a produit dans ton âme, sinon ton art ne sera pas louable. » Et tout le manuscrit est une longue suite d'observations contrôlées, de conseils judicieux, destinés à attirer l'attention de l'élève-peintre sur les drames minuscules de la vie, même élémentaire.

Ces conseils affranchissent le paysage de la présence nécessaire de l'homme, conception très médiévale qui retarda l'éclo-

sion du sentiment pur de la nature; ils le libèrent des conventions du paysage classique, des chairs insensibles sous les jeux de la lumière et de l'eau : des arbres, des animaux, fleurs, fruits, insectes, roches ou cours d'eau qui ne représentent pas les parties solidaires et logiques d'un « tout » organisé, mais des images de nécessité qui « voulaient » exister mais qui « n'existaient pas en soi ».

Il existe, certes, une hiérarchie de splendeur dans les sites variés : villas et jardins des côtes méditerranéennes, des rives de lacs ou de la campagne romaine, rocher de Delphes ou de Leucade, Alpes Dolomitiques et tant d'autres miracles naturels, où la nature semble voir concentrée sa valeur expressive ; certains semblent royaux à côté d'une route blanche, déroulée entre la lande aride et le fleuve terne, hachée de maigres peupliers sous un ciel bas. Toutefois, plus le paysage sera insignifiant, plus la compréhension de l'artiste devra se faire subtile, voilà le sens du conseil de Léonard : « Montre ce que le paysage a produit dans ton âme ». Une conception bien moderne de l'art rentre ainsi, on le voit, dans l'esprit de Léonard de Vinci, par la part qu'elle réserve à l'artiste de dégager le caractère spécial des sites; leur style propre dans la lumière, le relief, la couleur, en un mot leur sensibilité.

Ce Traité de la Peinture de Léonard est une sorte de manuel des vérités immuables de la nature, dans l'instabilité des choses et des apparences, mais dans l'unité d'un ordre universel ; les saisons, les nuages peuvent changer un paysage: à l'artiste d'en fixer l'âme la plus expressive. La couleur, le clair et l'obscur joueront leur féerie, et l'Italie verra, un demi-siècle après Léonard, les poèmes vénitiens d'un Canaletto, rimés entre la pierre, l'air et l'eau, qui eussent réjoui notre peintre.

Comment ne pas souligner que quatre siècles avant Manet, Vinci ait enseigné « que le corps qui reçoit la couleur de plusieurs objets, sera coloré du mélange résultant des couleurs des dits objets, dans le reflet dominant de ce mélange » (1) ?

(1) Mt. D, fol. 84, recto.

Carrache reconnaissait que s'il avait connu le Traité de la Peinture, vingt ans de tâtonnements, d'études et d'erreurs lui eussent été évités : quoi qu'il en soit, ses fresques du palais Farnèse et du palais Sampieri, à Rome, affirment la valeur d'un tel hommage, de la part de celui qui sut si bien s'en passer.

Seuls les grands maîtres furent de grands paysagistes : le paysage est la dernière étape de l'évolution artistique. Après Léonard, l'Italie verra ceux de Giorgione, Corrège, Titien, affranchis des dernières hésitations médiévales de Mantegna et de l'école padouane.

Mais c'est l'école hollandaise qui fera vraiment sienne, soit par son propre génie, soit par les infiltrations italiennes, toute la leçon de Vinci : Jacob Ruysdaël, ce Raphaël du paysage, et d'autres tels que Van Goyen, Hobbema, Berchem, et les Van de Velde, ont fait des personnages héroïques de l'air et de l'espace, de la mer et du ciel. Leur lumière, cette « lumière universelle » qu'aimait Vinci, et qu'il réalisait par de savants artifices d'atelier sous le ciel clair d'Italie, ces Hollandais la puisaient à même le filtre de leurs nuages bas reflétés dans leurs eaux lourdes.

Quant au clair-obscur et à la perspective de la couleur dont Léonard détint tous les secrets, nul doute que Rembrandt n'ait été dans leur science, directement ou indirectement son élève. Il est avéré aujourd'hui que le maître d'Amsterdam a eu entre les mains une copie du Traité de Vinci sur l'Ombre et la Lumière, et alors même que son propre génie et sa prodigieuse puissance de visionnaire lui eussent révélé avant cette lecture la logique du clair-obscur, il est certain qu'il s'est conformé point par point aux règles formulées par le maître florentin. Comme lui il a saisi l'atmosphère ambiante de mystère autour des plus humbles gestes de la vie.

Ayant ainsi jeté un rapide coup d'œil sur les prédécesseurs immédiats et les proches successeurs de Léonard dans le paysage, nous reviendrons à *la Joconde* pour en souligner encore quelques caractères propres à son peintre. Le portrait baigné de la clarté diffuse de l'atelier, s'allège dans l'air transparent du

fuyant lointain : la femme et la nature réduisent à deux termes le multiple des choses, et de ces deux termes, Vinci refait une unité.

Vasari (1) dit que, pour prévenir la lassitude de son modèle, le peintre conviait autour de la jeune femme des musiciens citharistes et des poètes. Cette invisible harmonie qui, de la vie intime et profonde de l'être, faisait affleurer les ondes de la joie aux rives du visage comment la traduire en éther subtil autour du sujet ? Comment baigner d'universel cette fleur humaine, afin d'en expliquer et d'en prolonger le merveilleux épanouissement individuel ?

Pour relier cet être, à la fois au divin dont elle participe et à la matière où elle plonge ses vivantes racines, Léonard a voulu une puissante synthèse du monde dans la grâce d'un paysage de l'Italie du Nord. L'espace et la lumière la baignent avec des demi-teintes exquises, des transparences qui raviront Corrège et qu'il saisira. La femme heureuse repose dans la nature heureuse ; elle sourit au peintre compréhensif dans un soleil riant. Elle accepte d'exprimer, liée à l'expression de la nature, l'âme d'un moment calme et optimiste ; un instant du temps qui ignorerait l'hiver, l'orage, la passion, et qui fleurirait au sein des éléments ordonnés et bienveillants.

C'est pourquoi l'œuvre entière de Vinci est d'une compréhension si immédiate, si populaire peut-on dire ; s'il faut être lettré pour comprendre l'atmosphère et les personnages d'une Ecole d'Athènes au Vatican, ou d'un Orphée de Poussin au Louvre, il suffit d'être humain pour s'attacher aux quelques toiles connues de Léonard, et depuis quatre siècles, la ferveur des plus humbles visiteurs de musées les a auréolées.

Non pas que le Maître eût recherché rien de tel ; mais il rentrait ainsi, et selon le devoir de tout bon peintre, dans l'unité, la vérité simple et l'immédiat, à travers les complexités de son art ; d'autres comme Raphaël s'assimileront admirablement cette forme concrète et expressive, mais par l'extérieur,

(1) Giorgio Vasari, premier biographe de Léonard, Florence, 1512-1574.

alors que Vinci y arrivait comme à l'aboutissant logique de sa science d'un mécanisme intérieur des choses.

La peinture est bien celui des arts considérés comme le plus servile ; il doit plus que tout autre compter avec la sensibilité commune. Mais cette évidence n'acculait pas Léonard à une servitude ; elle lui faisait apparaître comme nécessaire le droit de créer la plus totale illusion par la plus parfaite compréhension du réel : de cette servilité même de l'art, il faisait une maîtrise.

Il estimait que le peintre ne doit pas s'arrêter à la science du portrait : « On peut vraiment dire qu'ils se trompent ceux qui appellent Maître le peintre qui ne fera bien qu'une tête ou une figure ; la peinture embrasse et contient en elle tout ce que la nature lui offre et ce que peut concevoir l'œuvre humaine, enfin tout ce que l'œil peut saisir. Ne vois-tu pas combien sont variées les actions des hommes, combien il y a d'animaux divers, d'arbres, de plantes et de fleurs, et quelle variété d'aspects du paysage, plats ou montagneux, et que de sources, fleuves, îles, cités et monuments de l'homme, divers et ornés, et que d'arts! Tout cela appartient au bon peintre dans une similitude d'opération et de transposition, et il ne mérite d'être ainsi appelé, que s'il interprète tout cela (1). »

Ce n'est pas là un simple conseil : Vinci réalise lui-même dans ses moindres croquis cette perfection qu'il exige du peintre dans tous les genres : il peint les fleurs avec un si rare bonheur, que des spécialistes comme Clément et Rio hésiteront sur la meilleure réussite du cyclamen, du jasmin, de la violette ou de l'églantine, dans les dessins retrouvés parmi les cartons d'Amboise (aujourd'hui en partie à Windsor).

Ainsi, portraitiste incontestable, car on n'invente pas *la Joconde*, Léonard fut aussi le premier véritable paysagiste en Europe, le paysage extrême-oriental restant en dehors de cette étude.

En silhouettant Monna Lisa sur un « plein-air », il réalisait d'ailleurs un paradoxe vis-à-vis de sa théorie du portrait, et de

(1) *Traité de Peinture*, par. 128.

sa théorie du paysage, qu'il sépare nettement dans son Traité de Peinture : « Pour la carnation parfaite des visages et des nus, l'atelier doit être à l'abri de l'air, écrit-il, avec des murs de couleur claire, et éclairé par en haut. Le portrait se fera de préférence en été, quand les nuages tamisent la lueur du soleil : ne pas traiter la figure dans la lumière du plein air ; que de grâce l'on trouve en effet entre l'ombre et la lumière, quand le visage se présente sur le fond sombre d'une porte d'habitation ouverte; il se dessine sur l'obscurité, ce qui donne un grand relief. Exerce-toi à faire le soir, par un temps couvert des visages d'hommes et de femmes : que de charme (snellezza) et de douceur se voient alors sur les visages » ! (1).

Devant celui de Monna Lisa, nous nous trouvons évidemment en face d'un des plus subtils effets de cet éclairage recommandé par l'artiste pour le portrait. La lumière diffuse a même donné à celui-ci un reflet de lueur sous-marine ; une atténuation de la source lumineuse nimbe dans le modelé les traits purs de la jeune femme.

Déjà les Romains présentaient aux prétendants les jeunes fiancées, raconte Juvénal, dans une pièce vaste aux murs gris, éclairée par en haut d'un vitrail central et translucide ; Léonard l'avait peut-être su en réalisant ainsi les jeux de la lumière dans son atelier.

Mais Monna Lisa, individualité élue dans l'universel féminin, modelée dans l'indulgence d'une lumière filtrée, devait encore dans la volonté de son peintre s'envelopper des effluves de l'âme du monde. Cette âme du monde, Walter Pater la prête à *la Joconde,* dans une page brillante de son étude sur la Renaissance (2).

« Cette image de la femme éternelle, dit-il, surgit d'un paysage de rêve au bord des eaux paisibles. Elle exprime ce que les hommes ont désiré au cours des millénaires. Sa tête est celle sur qui toutes les fins du monde se sont réunies, et de l'avoir con-

(1) *Traité de Peinture,* par. 129.

(2) *La Renaissance,* Walter Pater, édit. Macmillan, Londres, 1902, p. 27.

senti ses paupières en sont lasses. Devinée sous le voile de chair, sa beauté intérieure est le dépôt par limons successifs de toutes les pensées des siècles, des rêveries fantastiques et des passions exquises. Placée à côté d'une blanche déesse hellénique, elle effacera celle-ci par sa beauté vivante, par son âme chargée d'une multiple humanité.

« Toutes les intuitions et les expériences d'un monde se sont imprimées et modelées en elle en l'affinant. Irriguée de spiritualité, elle porte aussi l'animalité déifiée de la Grèce et les luxures de la Rome impériale, les rêveries du Moyen-Age et ses robustes certitudes, les élans de la Renaissance, les audaces des âges nouveaux.

« Sage patricienne de Florence, pleure-t-elle sa fille morte au berceau ? Ou, cynique Hérodiade, vient-elle de réclamer la tête de Jean, après une heure lascive ?

« Comme Léda, fut-elle par un dieu la mère d'Hélène ? Ou comme sainte Anne, contemple-t-elle les jeux innocents de la Vierge et de l'Enfant Jésus ? »

Sans déchiffrer l'énigme, interrogeons la technique du peintre : comment saisir cette âme du monde, comment allier cette réussite d'un visage dans le clair-obscur, ce « chiaro-scuro » que Léonard a véritablement inventé, et la stricte obligation pour le paysagiste d'obéir aux lois du plein air ?

La perspective aérienne le préoccupe, car il sait que la plus poétique impression que donne un site est celle du lointain. Plus un cadre contient d'espace sensible à l'œil, plus le tableau est réalisé, car il est plein d'air, et c'est l'air qu'il importe de rendre.

Il sait qu'il est vain de s'attaquer à la lumière : le gris intense et sans effet de la pleine lumière de l'Orient est sans beauté picturale. Aussi Vinci a-t-il conclu au plus heureux moyen de mettre du soleil sur une toile : c'est de circonscrire son rayon entre des ombres fortes, puisqu'un rai de soleil pénètre dans une tente obscure en s'exaltant de la pénombre ambiante.

C'est en relisant le *Traité de la peinture* qu'on arrive à pré-

ciser la saison, l'heure du jour, l'éclairage, choisis par le peintre pour ses fonds de tableaux.

Dans celui de la *Joconde*, ce lointain féerique est, disions-nous, un paysage dans le caractère des Alpes Dolomitiques, dont la base s'achève en névé sablonneux ou glaciaire selon la saison. Il est pris par un soir de demi-soleil vers l'heure du couchant : ce qui fait supposer un ciel nuageux, c'est l'intensité atténuée du rouge violet qui colore ces roches dolomitiques une heure ou deux avant la nuit.

Ce fond fut composé d'innombrables croquis, notes, observations serrées, avant de s'harmoniser dans un effet d'ensemble et une composition définitive : il repose sur l'assise solide, contrôlée, de données géologiques précises.

« Quoique un grand éloignement empêche le discernement des objets, explique Léonard, ceux que le soleil éclaire sont néanmoins toujours perceptibles au dessin. Les rayons du soleil filtrant entre les diverses épaisseurs des nuées, illuminent vivement les endroits par où ils passent, modelant les lointains et éclairant même les ténèbres, qu'ils colorent.

« Le soleil qui frappe la montagne est plus lumineux que dans les basses plaines, parce que moins d'épaisseur d'air s'interpose entre la cime du mont et le soleil ; surtout à l'heure du couchant où se concentre la radiation solaire. La meilleure pratique pour représenter la campagne avec sa végétation, est de choisir un jour où le soleil se cache, afin d'avoir une lumière éparse et non un éclairage qui fasse des taches et des ombres tranchées.

« A mesure qu'on descend vers le pied des monts, la verdure est plus variée, plus vigoureuse et riche de rameaux, de feuilles et de coloration. Les herbes et les plantes seront de teinte d'autant plus pâle que le terrain qui les nourrit est plus maigre et privé d'humidité ; le terrain est aussi d'autant plus maigre qu'on approche des sommets ; au contraire, le terrain est plus riche et plus gras à mesure qu'on descend vers la plaine et le creux des vallées.

« Dans les paysages, les arbres doivent être à demi éclairés,

à demi ombreux ; le moment à choisir est celui où le soleil se trouve à demi couvert de nuages : car alors les arbres s'éclairent de la lumière ambiante et s'ombrent de l'ombre générale ; les parties les plus sombres seront les plus proches du sol.

« L'eau se meut par cours oblique en descendant un cours droit, allant du milieu aux rives opposées, et de ces rives au milieu. Cela n'arrive pas pour l'eau torrentueuse, au cours rapide.

« Quand tu peins un lointain montagneux, fais que de colline en colline le haut paraisse toujours plus clair que la base, et selon la distance et l'heure du jour, tu éclaireras les sommets, pour donner la vérité de la forme et de la couleur.

« Quand le soleil colore l'horizon en rouge vers le couchant, les corps participent à la couleur de ce couchant : il se fera, et plus ou moins atténué par les nuages, un mélange d'azur et de rose qui rendra le paysage agréable et riant. L'air aura une tonalité semblable à celle des lys, car à cette heure, l'air est plus subtil entre la terre et le soleil (1). »

On voit, par ces fragments du *Traité de Peinture*, cités parmi cinquante folios traitant spécialement du plein air, quel étonnant paysagiste eût fait Léonard, si cet art avait été en honneur de son temps.

Il faudra attendre un Claude Lorrain, ce demi-Italien d'adoption, pour rencontrer son émule dans la nature traitée en classique et en luministe à la fois. Ajoutons que le maître florentin dépassa le maître de Mirecourt de toute sa science de géologue. Mais, sauf par Vinci, le Lorrain de longtemps ne sera pas dépassé dans l'art de rendre le soleil sensible dans l'air qu'il allège, et à travers les coulisses d'architecture d'un site : poèmes de rêve et d'harmonie que cherchèrent aussi Giorgione, Titien de Cadore et Corrège entre autres.

Le peintre a donc résolu, dans la *Joconde*, cette antinomie théorique entre la lumière dans le portrait et la lumière dans le paysage : la chaire de marbre (ou de chêne) où est assise Monna Lisa se détache sur le lointain, dans une baie qui fait

(1) *Traité de Peinture*, par. 783, etc.

communiquer les deux sujets dans une même atmosphère ; de l'intérieur à l'extérieur : lumière diffuse centralisée sur quelques effets de chair et de vêtements, pour conserver le portrait dans une intimité restreinte ; de l'extérieur à l'intérieur : lumière universelle silhouettant l'individuel; et toujours souci d'unité dans le multiple, de concentration au sein de la dispersion, et rythme alterné du particulier au général.

Même souci, remarquons-le, dans le choix des parties du vêtement, de la coiffure et des gestes du modèle, que dans les parties du paysage.

« Ne vois-tu pas, écrit Léonard, que, parmi les humaines beautés, le très beau corps et le très beau visage arrêtent plus le regard que les très riches ornements : n'as-tu pas vu certaine femme de nos montagnes, enveloppée de pauvres loques, avoir plus de charme et d'allure qu'une autre très attifée ?

« Rejette les ajustements et coiffures chères aux têtes vides, qui n'ont pour conseiller que leur miroir et le peigne, et dont le vent est grand ennemi, dérangeur de cheveux luisants. Donne à tes têtes comme au paysage le rythme du vent. N'imite pas ceux qui emplâtrent avec de la colle les coiffures autour des visages juvéniles et les font paraître comme s'ils étaient vitrifiés (1). »

Monna Lisa est vêtue moins à la mode florentine du xv[e] siècle que comme les Madones ou les nobles romaines des premiers siècles chrétiens. Tous les portraits faits par Léonard caractérisent d'ailleurs le souci d'ignorer la mode, trop transitoire pour envelopper l'être permanent qu'évoque son pinceau, trop brève pour se lier à l'immortalité de l'œuvre : ses sujets sont vêtus de telle sorte (tels les Grecs), qu'ils sont individus de tous les temps (2).

(1) *Traité de Peinture,* par. 204.

(2) *La princesse de Pisanello* (Louvre), *Isotta,* la belle maîtresse de Malatesta, peinte par P. della Francesca (national Gallery), ces deux toiles qui datent de la même époque (à 50 ans près) que la *Joconde,* sont nettement différentes de celle-ci et du profil d'Isabelle d'Este, comme des sobriétés de la *Ferronnière* (Louvre), de *Ginevra Benci* (Vienne), de *Lucrezia Crivelli* (Cracovie) attribuées à Léonard.

Selon lui, la valeur documentaire n'existe pas en esthétique et la date d'un tableau ne compte que pour l'histoire du progrès des arts.

Avant Vinci, l'homme était encore enfermé dans une nature caractérisée surtout par sa matière immédiatement tangible (le solide) ; avec lui, l'élément fluide (air et eau) prend une valeur égale. Nous trouvons en effet peu de « ciels », peu de marines ou de nappes d'eau, si ce ne sont des fontaines, dans le paysage italien avant les XIII^e^ et XIV^e^ siècles ; ou alors, ils se réduisent à des chevilles de perspective, à des aérations ménagées sur le vaste univers. Dans l'art de haute lisse, l'être vivant, la faune, la flore sont noyés dans l'importance des fonds. Plus la ligne d'horizon s'abaissera au profit de la hauteur du ciel, plus les gestes de l'homme prennent de relief : dans le *Gilles*, de Watteau, ou *L'Angelus*, de Millet, elle coupe presque également en deux l'espace, en ciel et terrain (ou jardin) ; dans le *Pied bot*, de Goya, elle atteint le niveau du jarret de l'infirme, qui, sur un monde annihilé, se dresse dans son orgueilleuse difformité. Dans la *Joconde*, la ligne de rochers qui fait horizon est un peu au-dessous du front du portrait : c'est une transition encore, entre la hauteur d'horizon démesurée et même parfois supprimée du paysage médiéval, et son abaissement hardi dans certaines peintures comme le *Pied bot*, ou des marines qui se réduisent à l'étude du ciel sur une ligne d'eau.

Le paysage n'atteint pas avec Léonard un caractère local, particulier, qu'il prendra après le XVII^e^ siècle : ce qu'il peint n'est pas un fleuve, une montagne ou une forêt déterminés, c'est plutôt la fixation typique d'une réalité géologique, atmosphérique ou végétale.

Le peintre y célèbre dans un hymne durable le mystère dévoilé de la pierre, de la terre et de l'eau dans l'azur impalpable ; c'est le poème de la couleur dans les rimes de la perspective et le chant du soleil ; le modelé du relief dans les jeux des rayons et des ombres ; c'est l'harmonie, la volupté nées de l'espace, symphonie plus concrète et plus enregistrée que celle des citharistes, offerte à Monna Lisa dans l'atelier florentin.

Dans le paysage comme dans le modelé des corps et des visages, comme d'ailleurs dans tout ce que formule son dessin, le génie caractéristique de Léonard est de saisir les traits essentiels et typiques, les intimes coïncidences du squelette et du muscle, de la pensée et du geste, comme celles de la roche et de l'eau, ou celles des lignes et des couleurs.

Le fond devient ainsi dans le tableau un complément nécessaire, une partie essentielle dans l'accord musical de l'ensemble : dans celui de la *Joconde*, il fait corps avec l'invisible orchestre qu'écoutait le modèle : eurythmie mathématique et poétique, il chante l'âme unie de l'être et des choses.

Le peintre peut alors s'écrier comme le second *Faust*, de Gœthe, à l'aube de Pâques :

Ich glaube gar, der ganze Tempel singt !

Je crois, en vérité, que tout le temple chante !

CHAPITRE II

L'ESTHÉTIQUE DANS LA VIE DE LÉONARD DE VINCI

Si Léonard réussit ainsi à faire chanter le « temple » et sa sévère architecture, c'est que, tel Orphée, il réveillait l'âme des pierres.

Une telle puissance, qu'on peut contester au fils d'Apollon, comme son existence même, fut certaine chez le grand peintre florentin, puisque ses contemporains le considérèrent comme un magicien et que toutes les chroniques de son temps le confirment. Le secret de cette magie se révèle dans la simple histoire d'une union quotidienne et passionnée d'un artiste avec le monde vivant.

Pour certains artistes, l'œuvre d'art est avant tout l'expression spontanée du sentiment et de l'imagination ; pour d'autres, elle est au terme d'un long travail analytique, où les recherches techniques, l'éducation du goût, l'interprétation réfléchie des formes et même l'enquête scientifique tiennent une place importante. D'une part, le don, l'inspiration, l'intuition ; de l'autre, la méditation, la déduction scientifique, l'analyse.

Le grand intérêt de l'art de Vinci et de toute son activité, c'est qu'ils concilient ces deux tendances souvent opposées. Son œuvre est à la fois une poésie et une poétique, ou plutôt l'expression d'un instinct supérieur, d'un don libre et en même

temps d'une pensée esthétique ; cette dernière participe à toute sa vie et nous en donne peut-être l'unité.

C'est la permanence de cette pensée à travers les faits connus de son existence que nous allons essayer de dégager.

La richesse de son génie se prête à des interprétations nombreuses, puisqu'il a été étudié comme savant par les savants ; comme artiste par les historiens de l'art, comme penseur par les philosophes. Son esthétique nous le montre simultanément sous tous ces aspects, puisqu'en elle communient le savant, l'artiste et le philosophe.

Il était rare, avant le XIV^e^ siècle, de raisonner sur les idées de l'artiste, et du peintre en particulier ; sauf pour quelques esprits comme Léone-Battiste Alberti, qui vivait soixante ans avant Léonard, et qui l'annonçait par un ensemble de dons exceptionnels, les principes de l'art échappaient à l'analyse ; les artistes se contentaient d'être les interprètes d'une doctrine ou d'une histoire qu'ils recevaient toutes faites, des ministres de la religion, des rois, princes, mécènes, grands bourgeois, des couvents ou du gouvernement des cités.

Sur la mission de la peinture, les Conciles, exprimant en cela, un sentiment universel, déclaraient « qu'elle doit rappeler aux yeux de ceux qui ne savent pas lire, les actions des serviteurs de Dieu, et les inciter à les imiter ; elle parlera sur les murailles et fera beaucoup de bien ». L'Eglise donnait aux artistes, le programme qu'ils interprétaient, transposaient et rendaient vivant aux yeux des illettrés, par les moyens de leur art, ainsi que le racontent les imagiers gothiques, les statuts iconographiques des XII^e^ et XIII^e^ siècles, spécialement ceux des peintres siennois, parmi d'autres documents dispersés.

L'intérêt est grand de suivre à travers les œuvres d'art du passé cette pénétration réciproque de l'idée et du métier ; de voir comment, à travers les générations d'écoles, par un accroissement, un renouvellement incessant, un enrichissement progressif, l'interprétation se fait diverse, se transforme, s'élargit en même temps que l'art de peindre. On assiste à une affirmation lente des réalités de la nature dans l'art, à la substitution des

paysages « vus », à ceux de la mythologie, de la légende et de la mystique. Tout en satisfaisant la dévotion, la peinture italienne, dès le XIV^e^ siècle, se fait plus compréhensive, plus humaine, tant dans le paysage que dans les gestes de l'action.

Néanmoins, il ne se dégageait pas de théorie dans les règles de l'art en général, car il n'y avait que des arts particuliers ; les artistes restaient plus attachés aux traditions, recettes, et secrets de leur métier, qu'à l'arbitraire des manuels. C'était bien le cas des ateliers florentins, à l'heure où naissait Léonard.

Ils n'ont jamais tant ignoré l'esthétique qu'aux temps où ils produisaient les plus nombreux chefs-d'œuvre.

Même dans le *Traité de la Peinture*, cette extraordinaire encyclopédie signée de Vinci, où l'on rencontre toute une science en schémas, tout un art en quelques traits de dessin, toute une pensée en courtes maximes, et où les esthéticiens modernes trouvent toujours un aliment, même dans ce manuel où le Maître de l'Ecole de Milan veut que l'artiste soit doué d'un savoir universel, la philosophie et la technique savantes de ses leçons se dissimulent sous la forme pratique de recettes simples, précises, compréhensibles au plus jeune apprenti.

Mais, rompant avec une sorte d'ésotérisme d'atelier, avec le mythe des secrets héréditaires, il proposait pour l'art, le seul enseignement de la nature, et toute sa pédagogie tendra à en expliquer les mystères, dans la mesure où lui-même les pénétrait. Il glorifiait, en même temps, le don suprême fait à l'artiste, l'émotion sainte, l'union profonde avec l'âme de l'univers vivant, et que nul n'acquiert, même par l'effort, s'il ne l'a gratuitement reçue.

Ce don apparut prématurément chez Léonard de Vinci.

Les perceptions, les émotions vives mais rudimentaires chez l'enfant et le sauvage, se développent avec les facultés et l'acuité que celles-ci acquièrent dans l'exercice des rapports.

L'émotion esthétique prend pareillement conscience, peu à peu, de ses possibilités, mais le don initial qui caractérise les élus impose son signe dès l'inconscient.

C'est ainsi que le futur peintre de *la Joconde* fut d'abord un

musicien passionné. « Il cultivait la musique et jouait de la lyre en chantant divinement, écrivait Giorgio Vasari (1), il improvisait et s'accompagnait de cet instrument, en homme qui avait en tout, et naturellement, l'esprit très génial et plein de facilités, cependant qu'en s'occupant ainsi à des choses variées, il ne cessa jamais de dessiner et de modeler, ce qu'il réussissait plus supérieurement encore ».

Nous ne connaissons de la jeunesse de Léonard, que ce que Vasari, ses autres contemporains, ou les archives municipales et notariales de Vinci, de Florence et de Milan nous en disent.

Les écrits de Paul Jove, évêque de Côme, de Bembo, du Biographe anonyme, ceux de fra Paccioli di Borgo sont avec les lettres des personnalités de cette époque qui l'ont connu, et ce que nous livrent ses propres manuscrits, les seules sources où puise la documentation vinciane.

Les excellentes recherches de G. Uzielli, en 1872, dans les archives de Florence, ont permis de réunir autour de quelques dates indiscutables, les probabilités d'une vie dont la logique et l'unité apparaissent malgré les inconnues, entre des points que précisent les documents.

C'est à l'âge de 14 ans que se situe, d'après Vasari, et plusieurs témoignages d'ateliers florentins, le premier indice du génie de l'artiste (2) : « Un fermier, raconte Vasari, ce premier biographe de Léonard, avait prié Ser Piero de Vinci, le père de l'artiste, de faire décorer à Florence une rondache (bouclier de bois), qu'il avait fabriquée avec un figuier de sa terre. Le notaire chargea son fils de le peindre lui-même. L'enfant choisit un sujet de nature à épouvanter ceux qui attaqueraient le possesseur de cette arme, à la façon de la Gorgone antique.

« Il rassembla en une chambre où lui seul travaillait, des lézards, des grillons, des serpents, des papillons, des sauterelles, des chauve-souris et autres variétés d'animaux étranges. Les ayant soigneusement étudiés, il en réunit les caractères essentiels

(1) *Vie des Artistes*, G. Vasari, p. 535, Florence, 1878. Edit. Milanesi.
(2) Vasari, p. 538, *op. cit.*

pour composer un monstre effroyable, vomissant des flammes et de la fumée. Il le peignit à l'entrée d'un rocher sombre et brisé, puis, ayant terminé, il plaça la rondache sur le chevalet, de façon que la lumière de la haute fenêtre tombât sur la peinture en rayons éblouissants. Il prévint son père de faire reprendre l'œuvre par le paysan. Ser Piero en entrant éprouva une commotion et recula d'un pas, ne croyant pas encore que ce qu'il voyait n'était qu'une peinture : « Mon père, dit Léonard, « emportez cet ouvrage puisqu'il produit bien l'effet que j'en « attendais. »

« Ser Piero fut émerveillé ; il acheta secrètement une autre rondache ornée d'un cœur percé d'une flèche, et la donna au paysan qui lui fut fort reconnaissant. Ensuite, il vendit secrètement aussi l'œuvre de Léonard, au prix de 100 ducats, à un marchand de Florence qui la revendit 300 ducats au duc de Milan » (1).

Dans le même temps que la rondache, Léonard exécutait un tableau représentant une *Méduse*, dont la chevelure était faite de serpents noués et entrecroisés, tableau actuellement encore au Musée des Offices, et qui inspira les immortels vers du poète Shelley (2). Il exerce un prestige auxquel nul ne se dérobe, sublime de la beauté dans la mort. Chaque trait dévoile une perfection exquise, pénétrée d'un charme ambigu de corruption. Autour des lignes pures de la joue, vole une chauve-souris, et les serpents de la chevelure s'étranglent les uns les autres, dans une lutte éperdue au delà du front demeuré serein. La couleur de la mort violente couvre les traits juvéniles ; les plans du visage sont vigoureux, massifs et renversés dans de saisissants raccourcis.

Cette œuvre puissante semble bien inspirée de la même idée que la rondache, dans l'intuition d'un art qui cherchait à enfermer dans le concret d'une peinture le sens de la fatalité,

(1) Vasari, tome II, p. 549. Edit. 1820, Milanesi.

(2) Cette peinture désignée *Una testa di Megera*, par Vasari, figurait encore vers 1560 dans l'inventaire des collections de Cosme de Médicis.

ce nom qu'on donne aux forces hostiles indéfinies qui menacent l'homme et le contraignent à se défendre.

Une telle synthèse de l'univers autour de l'être vivant, était à un tel âge pure divination, inasujettie à l'exactitude des formules. Si l'art imprime vraiment son sceau sur l'enfant dès l'éveil des sens, ces faits révèlent une intuition exceptionnelle chez Vinci, un sens inouï du rythme profond qui lie l'esthétique aux forces essentielles du monde, et qui atteint une beauté d'expression dans l'horreur même.

Cette évocation des formes du possible dans le monstrueux, c'est déjà tout Léonard : il compose des êtres surhumains avec des données si certaines, que leur existence devient possible ; le raisonnement qui en lie les parties est si rigoureux qu'il suggère la vie et l'évidence en déchaînant l'émotion.

Léonard adolescent, pose déjà les termes essentiels du problème esthétique : le beau est-il la copie exacte ou l'interprétation subjective du réel ? L'art est-il lié au bien et au vrai ?

Au sortir de l'enfance, il les dégage de la réalité immédiate qui l'entoure ; il interroge la flore et la faune des vignes et des bois de la Toscane, où vagabondent ses jeunes années, dans la joie de vivre ; au jour le jour, dans l'observation du réel, l'art lui apparaît une reconstitution des choses de la nature pour l'illusion parfaite des yeux, dans la logique des proportions, la perspective des lignes et la puissance de la lumière sur la couleur.

A un âge où l'équilibre, la coordination des facultés ne sont pas encore établis chez un être, on devine chez lui, sous la sensation exacte et vive, la liaison précoce du sentiment et de l'intelligence, et cette volonté de savoir qui en tout lui fera tout oser. Avant même l'élaboration physiologique du cerveau et des sens, alors que l'enfant sort à peine de l'espèce de conte de fée qu'ont été ses dix premières années, Léonard est étreint par la réalité ; tout lui a déjà parlé : l'espace, la durée, les valeurs dans les rapports des choses et des êtres.

L'univers s'ouvre à lui comme un livre, il en saisit aussitôt

la dynamique implacable, contre laquelle lutte la faiblesse de l'homme, cet infime point dans l'espace et le temps.

L'hostilité des vivants entre eux, et l'instinctive défense individuelle lui apparaissent comme la nécessité même du Cosmos en activité. Comment traduire ces intuitions, ces quasi-certitudes ? Il empruntera le mirage des mythes poétiques : Méduses, Gorgones, monstres de l'art antique, formes apocalyptiques, imaginations de l'Orient et de l'art médiéval, il les fera revivre, car son jeune âge aime le merveilleux.

Remarquons, à propos du merveilleux, que ce précurseur de la méthode expérimentale n'en accepta pas moins la part du mystère dans le monde. Sa peinture même s'en enveloppe ; quoique précise et logique, elle s'estompe d'une atmosphère de rêve, de cette « sfumata » qui plaisait tant à la marquise de Mantoue, Isabelle d'Este, et qu'elle signalait dans sa lettre au prieur de Nuvelario, quand elle chargea celui-ci de réclamer à Vinci la tête de Christ-enfant, que le peintre lui avait promise lors d'un passage à Mantoue.

Malgré les abstractions de sa science, Vinci n'asservissait jamais la vie essentielle, palpitante, à la formule géométrique et à l'analyse de la vivisection ; mais, mathématicien et biologiste, il mettait cette science, dans un art très large, au service de la plus forte expression de la vie.

Le souci des précisions nécessaires pour s'identifier au réel, au particulier, n'atténue en rien sa communion permanente avec l'universel et le spirituel.

Jamais son lucide génie ne confondra l'univers « mensuré » et l'univers « senti », confusion d'où sont nés tant de jugements erronés portés par les non-artistes sur les artistes.

La répression cruelle qui suivit, en 1492, l'assassinat de Julien de Médicis en l'église Sainte-Marie des Fleurs de Florence, nous a valu, à côté de la *Rondache* et de la *Méduse*, un curieux document (1). C'est le dessin représentant la pendaison d'un des assassins, Baroncelli-Bandini, dont Léonard fut chargé de

(1) Dessin de Léonard, Collection L. Bonnat, Paris.

peindre l'ignominieuse effigie, sur les murs de la salle du Conseil au Palais-Vieux, afin de perpétuer le souvenir du châtiment du crime dans les mémoires florentines. Vasari dit que, pour rendre le supplice dans toute son horreur, l'artiste observa pendant des heures, les affres et les convulsions du criminel dans l'agonie. Nous retrouvons ici les caractères déjà révélés par les œuvres de début : observation du réel jusqu'au delà de la répulsion, sobriété et force dans le détail, volonté de relier l'accident, le particulier, l'individuel, à une signification générale.

Parmi les commandes faites à l'artiste dans la première période de sa vie florentine, nous trouvons aussi le carton d'*Adam et Eve* destiné à l'exécution d'une tapisserie de Flandre (Bibliothèque de Windsor). Aux moines de Scopeto se rattache la commande des cartons de l'*Adoration des Mages* (Offices et Musée du Louvre), et au pape Clément VII un tableau, dont la copie seule a été conservée au Palais Borghèse, à Rome (*Vierge à la Carafe*).

Les deux *Annonciations* (Louvre et Offices) lui sont également attribuées vers cette époque, ainsi que l'*Ange* de gauche, dans le *Baptême du Christ*, de Verocchio (Offices), le *Saint Jérôme* du Vatican, une *Nativité* et une *Vierge à l'œillet*. (Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg) toutes œuvres vraisemblablement authentiques parmi tant d'autres signalées par les contemporains de Vinci et ses propres manuscrits, et malheureusement perdues.

Vers 1492, s'épanouissait non plus à Florence, mais à Milan, la superbe maturité de cette carrière d'artiste. Ludovic Sforza, dit le More, réussit alors à fixer à sa cour le célèbre florentin dans une société raffinée « aux péchés brillants et aux exquis plaisirs », selon l'expression de W. Pater (1).

La *Cène*, du réfectoire du cloître de Sainte-Marie des Grâces (Milan), *la belle Ferronnière* (*Cecilia Gallérani*) (Louvre), *la Dame à l'Hermine* (*Lucrezia Crivelli*) (Vienne), les portraits d'Isabelle d'Este (Louvre), de Bianca Sforza, du duc et de la duchesse de Milan, et d'autres perdus ou d'attribution douteuse, comme ceux de l'*Ambrosienne* et de *la Brera*, à Milan, sont les

(1) *Op. cit, La Renaissance*, p. 27.

œuvres de la période milanaise. Toutes révèlent un talent à son apogée, des coloris ardents comme un ciel d'automne dans une lumière ambrée, un rythme musical, comme un chant dans les crépuscules d'été, un style sobre et ponctué, aimant et contenu à la fois, comme un message d'adieu.

C'est, réalisés dans une tonalité plus chaude que celle de Florence, le même expressif pinceau et une technique égale.

Quelques traits éloquents, quelques couleurs passionnées, l'harmonie des proportions et des lignes, la maîtrise dans la lumière par la science du clair-obscur, voilà déjà, avant 1505, date du retour à Florence et du portrait de *la Joconde*, l'œuvre dans sa plénitude, voilà les trop rares vestiges de ce génie, et de cette immense esthétique du monde.

En 1500, a sonné le glas de la féerie milanaise avec la chute du Mécène des arts et des lettres en Lombardie, et, quoique Vinci soit, dès la conquête de ce duché par Louis XII, attaché à la Cour de France en qualité de peintre du roi, il se refuse à quitter immédiatement l'Italie.

C'est alors la période d'exode à travers la péninsule ; l'artiste visite Mantoue, Venise, Vérone, Padoue, comme artiste-ingénieur de César Borgia. Ce sont, de Parme à Bologne, de Turin à Pérouse et Sienne, des passages généralement rapides, mais qui sont l'occasion de dessins curieux consignés pour la plupart dans les Manuscrits.

En 1504, Léonard revient à Florence. Pour l'y retenir, la Seigneurie lui confère diverses dignités civiques, outre son titre de Maître dans la corporation des peintres de cette ville. Il retrouve ses amis : Bramante, Pic de la Mirandole, Pacioli, le Pérugin et Raphaël. Il commence un portrait de Ginevra Benci, jeune florentine de l'aristocratie (1) et celui, désormais immortel, de Lisa del Giocondo.

On a souvent repris la question de savoir si Léonard de Vinci fut l'amant de la belle patricienne qui posa pour lui. Rien de ce qui nous est connu de son caractère et de sa vie privée ne

(1) Galerie Lichtenstein, à Vienne.

peut le faire présumer, il eût été aussi vraisemblablement celui de quelqu'une des beautés milanaises qui se disputaient la faveur de son pinceau ; ou encore de cette séduisante Isabelle d'Este, qui tenta de le fixer à Mantoue, et dont le délicat profil de sanguine qu'il en fit, poursuit aujourd'hui son rêve artistique, au Louvre, dans la galerie au bord de l'eau.

Qu'il fut peintre des plus célèbres beautés de son temps, conseiller de Ludovic Sforza, ingénieur de César Borgia, ami très aimé de François Ier de France, Vinci laissa partout cette impression maîtresse : celle d'une sensibilité profonde mais ordonnée, chez qui la raison et la volonté ont toujours dominé la passion comme l'intérêt et cela dans l'amour exclusif de l'art.

Le propre d'un tel tempérament à tendances généralisatrices et aux sens disciplinés, est de ne jamais s'en tenir aux événements pour en jouir, mais de considérer les phénomènes successifs dont il est témoin, comme des matériaux utilisables pour son idée créatrice. La forme des manuscrits suffit à le prouver ; Léonard extrait sans cesse de la circonstance, de l'accident ou de la simple observation quotidienne, une note personnelle et suggestive ; il tire un enseignement, un trait typique, de la plus banale rencontre, où n'eût rien trouvé une intelligence ordinaire ; et cette faculté éminemment créatrice, croissante avec l'expérience, communique un intérêt permanent au moindre texte, au moindre coup de pinceau de Vinci.

Ce qui a fait le roman de *la Joconde*, et enveloppé ce tableau de l'interrogation successive des siècles, c'est l'immense signification qu'y a mise son peintre.

Il a condensé dans quelques œuvres, qui sont d'ailleurs les plus absolument authentiques, *l'Adoration des Mages*, *la Vierge aux rochers*, les dessins pour le Cavallo de Milan, et ceux pour la bataille d'Anghiari, *la tête du Christ de la Cène*, *la Joconde*, *Sainte Anne* et *Saint Jean*, entre autres, toute une pensée, toute une science, tout un art.

La rencontre de Monna Lisa lui a été l'occasion d'exprimer toute la femme : les « sourires » datent de cette époque dans l'œuvre de Léonard, car aucun des portraits de Milan ne sourient,

alors que ce trait caractérise les têtes étudiées entre 1505 et 1519, date de sa mort.

Dans l'expression de cette femme, napolitaine de naissance et florentine par alliance, il a mêlé la Béatrice de Dante, l'intangible Madone, avec la séduction charnelle du sexe qu'elle caractérise ; regard trouble et lumineux entre les cils soyeux : ironie de l'esprit, sagesse et sensualité, puissance et douceur, force et finesse de l'ovale du visage et des traits ; voilà ce qu'y a vu Vinci. Il l'a sentie consciente du bien et du mal, il l'a voulue transparente et impénétrable, spirituellement humaine dans son équilibre foncier. Il sait qu'elle a vu la faune humaine : marionnettes mues par des fils plus ou moins grossiers, qui n'ont jamais valu le don total d'elle-même et de son âme inviolée.

Et le paysage ponctue la vision mystérieuse : lac de rêve dans le repli des hautes montagnes, qui reflète sans se troubler le ciel orageux, qui ne donne à la plaine que le trop-plein de sa richesse profonde pour féconder, selon l'ordre de la nature, les pâturages et les moissons.

L'éternel féminin respire en elle comme passe dans le paysage l'âme du monde : elle est la lyre aux cordes variées et sensibles, de laquelle des mains indifférentes ou inhabiles n'ont pas tiré le chant essentiel.

Possédée sous les caresses du pinceau comme une chair astrale, elle n'appartint sans doute au peintre, que dans la mesure où sa maîtrise la fit sienne pour la donner à l'immortalité.

Devant le paysage chimérique et exact, mathématique et harmonieux qui s'ouvre à l'infini : le maître semble dire à son modèle : « Tu souris de mon effort d'intelligence, d'abstraite vérité, pour déchiffrer ton secret au sein de l'énigme des mondes. Mon œuvre virile de science et d'art te paraît faible et incertaine devant les forces sûres, jeunes et éternelles qui sont en toi ».

Comme toutes les femmes peintes par Léonard, Monna Lisa n'est pas une passionnée : leur sang, féconde nappe souterraine, ne bouillonne pas. Elles n'ont pas le charme voluptueux des Vénitiennes d'un Titien, pas même cette langueur émue et comme en attente des vierges de Botticelli ; dépassant les troubles

et les rougeurs de l'adolescence, elles vivent de leurs sûres richesses, dans une calme sérénité, dans les certitudes de la chair et l'atmosphère des rêves.

Il est curieux de rapprocher du portrait de *la Joconde*, un carton du musée de l'Hermitage, dont le tableau est à Chantilly au Musée Condé. Troublante vision sensuelle, la femme y a la pose exacte du modèle de Vinci. Nue jusqu'à mi-corps, est-ce une œuvre du Maître en marge du portrait ? Dépouillée de ce voile qui dans son apparence jalouse sauvegarde le secret de l'intimité féminine, elle n'a pas, comme la Florentine, le sourire discrètement moqueur de celle qui se sait aimée, mais qui raille avec indulgence les excès mêmes qu'elle souhaite écarter.

C'est pourquoi ce carton et ce portrait, malgré tant de similitudes, sont attribués à l'école plus qu'à la propre main de Léonard.

Et *la Joconde* demeure l'énigme offerte aux générations : portrait, cent fois terminé, cent fois repris et, au dire de Vasari « après quatre années de travail ne satisfaisant pas encore son peintre ».

Il reste le monument du duel sublime entre la matière et l'esprit, laissé par l'un des plus profonds scrutateurs des mystères de la vie, et du monde minuscule que chacun porte en soi.

Vers 1513, le pape Léon X appela au Vatican son célèbre compatriote florentin, en lui offrant un appartement et un atelier au Belvédère.

Mais si Léonard laissa de son séjour à Rome de remarquables dessins, dont Bramante se servit pour Saint-Pierre, et quelques tableaux ou fresques comme la Madone de San Onofrio, il ne subit pas comme Raphaël et Michel-Ange les effets du miracle romain.

Aussi, dès 1515, au lendemain de Marignan, Vinci, déjà vieilli pourtant, acceptait la juvénile amitié du roi de France, et partait avec lui pour Amboise, au château de Cloux, que lui donnait François I^er^ et où devaient s'achever ses dernières années.

Entouré des affections de ses serviteurs Villanis et Mathurine, de son élève-secrétaire François de Melzi, et, dit-on, du roi de France qui l'assistait en l'appelant « mon père », Léonard de Vinci mourait à Amboise le 2 mai 1519, dans la paix de l'Eglise catholique. Ainsi s'achevait en France la vie du grand Maître italien et la plus féconde, la plus sublime carrière connue de peintre et de savant réunis.

A l'atelier d'Amboise furent terminés *Sainte Anne et la Vierge, Saint-Jean,* et *Bacchus,* actuellement au Louvre, tous trois acquis directement du peintre par le roi. L'appellation de ces deux derniers tableaux a toujours fait l'objet des contestations de catalogues. Celui qu'on désigne sous le nom de Bacchus, mais qui, dans la conception de Léonard se rattachait plus vraisemblablement au mythe orphique, semble expliquer un monde harmonieusement agencé, un ciel humainement ouvert. S'il n'est pas un second saint Jean annonçant la venue du Rédempteur, il ne peut guère être qu'un Orphée désignant une immortalité accessible, un au-delà plein de promesses. A côté de l'aimable et bienveillant pasteur, le tableau du Précurseur en clair-obscur, apparaît comme un Satan sublime qui déflerait l'homme d'atteindre jamais son Dieu. Son sourire d'ange averti du péché et sauvé de la chute, semble ironique entre l'affranchissement de l'humain et l'obligation du divin.

Si ce tableau désigne évidemment saint Jean avec sa croix en relief, perdu dans l'ombre, l'autre est vraisemblablement Orphée.

Ce dieu thrace, fils d'Apollon, était lié à la tradition champêtre du monde par le charme qu'il exerça sur les animaux, les plantes et les rochers. Son mythe devait séduire Léonard pour deux raisons : la première est que la conception orphique de l'univers se confondit (vers le v^{e} siècle avant J. C.) avec la doctrine pythagoricienne et les mystères d'Eleusis ; l'orphisme fit ainsi partie des influences que nous croyons avoir été les plus directes sur la pensée de l'artiste. Ses dogmes sont ceux de Vinci : croyance à l'immortalité, théogonie, vue panthéistique du monde, abstinence de la chair ; et jusque dans sa titanographie, sa foi en la vertu

magique des pierres, son Bestiaire, son Lapidaire, et son culte de l'œuf (cellule embryonnaire et parfaite expliquant le grand « tout ») (1), tout rappelle une conception semblable du Cosmos vivant et de l'immortalité des êtres qui s'y meuvent dans le relatif.

L'orphisme se proposait de compléter les religions publiques par une morale plus stricte et par une certitude de la vie future.

Si le jeune éphèbe couronné du tableau du Louvre n'est pas *Jean au désert* désignant la venue du Messie, il semble donc probable qu'il soit l'Orphée indicateur d'une voie plus parfaite et d'un monde meilleur.

La seconde raison qui nous le ferait croire est l'importance donnée à Orphée et saint Jean, réunis si souvent sous les traits du Bon Pasteur dans l'iconographie des catacombes chrétiennes: nous les trouvons dans le cycle des animaux, dans celui des poissons, dans le cycle maritime, dans le cycle des oiseaux.

Florence, qui eut pour son jeune patron « Jean le Baptiste » un culte presque idolâtre, conserva sous ses traits la tradition d'un bel adolescent plutôt que celle du rude prédicateur d'un désert galiléen ou de l'austère mangeur de sauterelles. Elle lui prêta souvent la souple grâce des androgynes, et nous savons que Léonard fut un des peintres toscans qui l'adoptèrent le plus amoureusement. Si le tableau du Louvre offre toujours l'énigme du sujet proposé par le peintre dans cette scène et que le thyrse du personnage incline à le désigner comme Bacchus, nous maintenons que c'est alors un Bacchus traité en pasteur, et que Léonard l'identifia certainement au mythe orphique.

Le génie de Vinci déconcerte les lois de l'atavisme : le milieu où il reçut sa première éducation ne semblait pas favoriser la naissance d'une pensée esthétique.

(1) Un autre mythe orphique fut celui du « cœur de Dionysos Zagreus » ; ce cœur sauvé par Pallos, quand les Titans eurent mis en pièces le jeune dieu, fut le foyer autour duquel se reconstitua le monde.

Fils naturel d'une jeune fille belle mais pauvre de la montagne toscane, il appartenait par son père à une longue lignée des notaires du bourg de Vinci, dont la charge se transmettait à chaque fils aîné. Quoique légitimé et élevé dans sa famille paternelle, l'enfant ne suivit pas la tradition des siens.

L'irrésistible don, nous l'avons dit, le marquait dès l'enfance, et l'atelier de Verrochio, à Florence, le reçut à l'âge de 15 ans. A 20 ans, et par exception inouïe, il était déjà nommé maître en la corporation des peintres de la cité; tout révélait dans son jeune talent un message à porter au monde des arts, et Verocchio découragé devant son élève ne tarda pas, dit Vasari, à laisser le pinceau pour reprendre son premier métier de sculpteur et d'orfèvre.

Vers 1480, les éléments épars de la beauté se cristallisaient dans l'atmosphère italienne et spécialement dans l'air de Florence. La crise de pensée du Quattrocento rendait une esthétique nécessaire.

Réagissant sur le Moyen-Age, la Renaissance n'assignait plus à l'art l'expression exclusive du sentiment religieux.

Le courant naturaliste du XV^e^ siècle commençait à se préciser. De Giotto à Verocchio, c'est l'idéal qui a changé plus que la manière de l'exprimer : au culte de la beauté de l'âme, succède celui plus précis de la beauté du corps. La Renaissance exprimera la vie organique, la joie de l'être au sein de la création : l'ancien hymne orphique y réveille les échos et les arts des âges païens.

Le goût de la civilisation gréco-latine revivra par les chaires de Florence créées par Cosme l'Ancien ; à la suite des Médicis on interrogera l'Orient, les lettres antiques, et les richesses enfouies du sol de la grande Grèce et de Rome, sous les temples chrétiens.

Seule, parmi les foyers italiens de l'art, Sienne gardera cependant son ancien idéal, et l'Ombrie réfractaire, prolongera l'œuvre de sa foi expressive et ardente par Perrugin et Pinturicchio.

Mais ces écoles sont une exception au début du XVI^e^ siècle, où l'investigation rationnelle se fait jour, à tel point que la religion

n'osera plus immobiliser la pensée, mais lui demandera de s'accorder avec la foi et l'iconographie chrétienne.

La Scolastique n'essayera plus de condenser la pensée qui s'éloigne de l' « Un », en quelques in-folios résumant les connaissances humaines : aux « Miroirs », aux « Sommes » succèdent des travaux, des manuscrits qui opposent à la certitude ordonnée et catégorique, d'émouvantes inquiétudes et un génial désordre dans la multiplicité des intuitions et des expériences : l'homme ayant beaucoup « compris » veut de plus « sentir ». Tels apparaissent les cahiers de Vinci dans un certain gothisme de la pensée.

Certain de l'évolution possible de chaque science dans sa voie propre, Léonard cherchait une esthétique affranchie des restrictions du dogme, sans les juger incompatibles l'un à l'autre ; et un Art qui exprime à l'homme le monde naturel, tout en respectant dans la foi la formule d'une vie surnaturelle. Mieux qu'une intraduisible métaphysique qui ne s'exprime qu'imparfaitement dans l'humain, il concevait la Divinité créatrice et bienveillante, s'unissant à l'âme des choses créées, et se révélant à la créature par le truchement de la beauté.

La seule doctrine esthétique raisonnée qui s'était dégagée avant 1450 des formules d'art était celle de la « mimésis » définie par Cennini, et qui faisait pressentir Léonard dans son étude attentive de la nature :

« Attendi che la piu perfetta guida che posse avere e migliar timone, affirme l'élève de Giotto, si é la trionfal porta del ritrarre di naturale » (1).

L'imitation, la fidèle copie, soit, mais Vinci ajoute que la science et la psychologie de l'artiste devront traduire encore l'âme de l'être sous la forme, ainsi que l'exige une sincère reproduction.

C'est dès lors, entrevue par lui et voulue, la course effrénée vers l'abîme des mystères de la création et de la métaphysique.

(1) Cennino Cennini : *Livre d'Architecture*, folio 191, verso, Bibliothèque Nationale.

La volonté de dégager une esthétique est désormais pour lui le but unique, elle sera liée à sa vie, à son effort scientifique, comme à sa morale et à son éthique.

Il serait injuste de ne pas reconnaître que bien longtemps avant Vinci, des artistes s'étaient efforcés de traduire les secrets de leur art, autrement qu'en recettes verbales transmises de maîtres à élèves. L'atelier des Gaddi, par exemple (1270-1330) fut un de ces foyers de diffusion généreuse, de même que certains manuels comme *Il libro del'arte de Cennino Cennini* (1).

Masolino, Masaccio, Uccello, Piero della Francesca énonçaient presque en théoriciens les règles de leur art, et s'ils ne les rédigeaient pas en axiomes, du moins en tenaient-ils une espèce de journal dans leurs notes d'ateliers, et les démontraient-ils dans leurs œuvres.

Ghiberti avait même commenté les écrits de Pline sur les arts grec et romain, et sur l'architecture, sans en dégager pourtant le sens d'une véritable esthétique. Mais les travaux d'Alberti, puis de Vinci, devaient mettre ces essais en pleine lumière, et si les règles imprécises des premiers se rattachaient surtout à la définition d'une technique, les préceptes de Léonard se référaient en plus d'une analyse de la perception visuelle, des opérations de la mémoire, du jugement, du sentiment, de la finalité dans l'art.

Alberti, seul véritable précurseur des manuscrits, avait, un demi-siècle avant, dans ses *Elementa picturae* (2) tenté un effort louable, tout en s'y comparant à l'aveugle qui se propose de guider ses compagnons. Ce que nul n'avait encore atteint, c'était une théorie indépendante de l'exercice du métier, embrassant à la fois la technique et la philosophie de l'art, livrant au jour, à la connaissance des profanes, autant que des spécialistes, des observations de portée trop universelle pour être jalousement gardées au sein des ateliers.

L'art en soi, la philosophie esthétique, se trouvaient avant

(1) Cennino Cennini, *Libro del'Arte*, trad., 1821, Florence. « Comment aucuns viennent à l'art, écrit-il, qui par gentillesse d'âme, et d'autres pour le gain » (chap. 1, p. 10).

(2) Florence, 1496, Alde Manuce.

Léonard, au même point ou à peu près qu'au temps de Platon, quand le sophiste Hippias du Banquet fut prié de définir l'objet auquel est permise l'attribution de l'absolue beauté : « En vérité, dit-il à Socrate, je vais vous dire ce que c'est que le beau, c'est une belle vierge. » Si les prédécesseurs de Léonard pensaient comme lui que ce n'est pas en un objet que se concrétise la beauté du monde, mais sous les multiples aspects de cette beauté, ils ne l'avaient pas formulé.

La définition d'une esthétique était donc attendue de cette époque féconde qui demandait à un maître de gainer de logique, et de lui expliquer ses merveilleux gestes inconscients de beauté. C'est à Vinci qu'en revient tout l'honneur ; premier inquisiteur des problèmes du pinceau, il semble avoir le premier énoncé une théorie complète des arts. Il célèbre en même temps les beautés de la nature et ses formes variées dans une ordonnance : le paysage sous la modalité des saisons, le corps humain dont la perfection change au cours de l'âge, mais qui demeure constante et proportionnée ; il définit les divers règnes animal, végétal, minéral, et jusqu'à l'infiniment petit, microcosme de l'infiniment grand dans son raccourci parfait.

Il gémit à l'idée de la mort, de toute mort qui détruit l'œuvre ; il supplie l'homme et la machine de respecter la vie, même élémentaire, et il dissimule parfois ses propres compositions de savant, lorsqu'il pressent qu'elles peuvent devenir un piège pour la sécurité de la vie.

Le monde est beau pour Vinci, dans son organisme essentiel et supérieur, comme sont beaux les organismes minuscules. Les parties et le tout ont à ses yeux attentifs d'incessantes correspondances, de constantes harmonies, et sa philosophie n'est pas neuve, puisqu'elle rejoint celle du Rig-Véda (4 siècles avant Jésus-Christ) qui affirmait déjà au fond de l'Asie que « le réel est un, même quand aperçu dans le multiple, les écoles lui donnent des noms différents. »

Ces harmonies sont la preuve d'une beauté existante dans l'esprit du Créateur; c'est pourquoi Léonard est plus encore confondu de la beauté de son œuvre que de son utilité.

On voit l'objectivité et l'universalité de cette esthétique qui perçoit la beauté dans le rythme nécessaire, dans les harmonies constantes entre l'humain et le divin, l'ouvrier d'art et l'Artisan suprême, entre les fractions de la « forza » vitale, de « l'impetus » primordial, et leur source : Dieu, premier Moteur.

Le caractère est le même selon lui, des beautés de la nature et de l'œuvre qu'elles inspirent au génie humain, lorsque celui-ci les transpose dans l'art.

Ce beau, épars dans la création, la tâche de l'artiste est de le saisir. Chaque art y emploie ses moyens, d'où les problèmes de la technique, mais Vinci les soumet à un critère d'ordre universel, car il a compris que les divergences de la perception esthétique sont bien plus dans les modalités des réactions de l'individu qui perçoit que dans l'essence de la matière perçue.

Ainsi une esthétique théorique se dégageait-elle peu à peu des notes éparses de Léonard, issues non de spéculations intellectuelles, mais d'une définition quotidienne du concret que lui révélait son art.

Le discernement des traits de la vérité et de la beauté, fondus, dispersés dans le multiple et l'apparence, lui apparaît le but de l'art ; retrouver en images expressives ces traits épars, déformés, dans la vie végétative et organique, voilà le secret des fameux dessins du Maître, y compris ceux qu'on appelle à tort caricatures, et qui étaient destinés à un vaste Traité de Physiognomonie plus rempli d'amitié que de satire pour l'homme. L'imitation de la nature (mimésis) s'enrichit donc chez Léonard de synthèse et du sens permanent du beau, intact ou déformé.

Pour lui ces opérations concomitantes n'étaient pas logiquement séparables, et pourtant ces deux formules ont fait de tous temps le fond de la querelle des écoles, toutes conventionnelles d'ailleurs, du réalisme et de l'idéalisme.

C'est la connaissance que le savant avait de l'univers organisé qui empêchait l'artiste de considérer la « mimésis » comme suffisante à traduire le rythme interne des choses dans leur forme tangible. Les saisir par l'extérieur n'en serait qu'une réplique froide et inerte, (ce sera le rôle de la photographie dont Léonard

posa les premiers principes par la découverte de la chambre noire).

Ignorer la dynamique intérieure, l'âme des êtres et des choses, ce ne serait pas faire de l'art le miroir exact du monde.

Ainsi, le réalisme de Vinci se concilie avec sa volonté d'idéal, alors que chez d'autres artistes, ces tendances paraîtront parfois se séparer.

Cet art précise la distinction entre la nature « modèle » et la nature « éducatrice » ; il substitue à l'imitation de la nature « naturée », celle de la nature « naturante », il libère ainsi l'esprit de la subjectivité du goût (opinio) et d'une objectivité aveugle de la « mimésis ».

C'est parce qu'il a tiré de la nature même certains principes, réflexions et règles, stables et souples à la fois, parce qu'il s'en est servi avec témérité et discipline, que l'artiste a mené son art où il voulait, sans, toutefois, croire jamais son objectif atteint.

Il a démêlé entre les éléments essentiels de la beauté, des rapports qui seront plus spécialement étudiés dans le prochain chapitre : rapports de quantité, de qualité, de proportion, répondant à des « catégories esthétiques » que déjà Vitruve pressentait, mais sans les définir. D'autres encore s'en souciaient et après Vitruve, Jean Martin, bien avant Vinci, écrivait : « as voir (à savoir) que Beauté est d'accord, ou certaine conspiration des parties en la totalité, ayant son nombre, sa finition et sa place, selon que requiert la susdite correspondance, principe et absolu fondement de nature » (1).

Ces catégories esthétiques sont communes à tous les arts et s'appellent en musique : rythme, harmonie, mélodie, composition, accord, comme elles s'appellent dans la plastique : proportions, perspective, lumière, couleur, surfaces, volumes, relief, etc...

On peut en conclure, et c'est là une des plus géniales leçons de Léonard, de l'affinité secrète entre les arts par quelque principe commun à eux tous.

(1) Manuscrits, Bibliothèque Nationale, L. 322.

Ainsi se justifie l'hymne léonardesque, qui rappelle le cantique franciscain au soleil : « O Nature, maîtresse des maîtres, génératrice de toutes les harmonies et de tous les rythmes ! » (1).

Il créait en même temps une esthétique du travail, prouvant par une vie de labeur que tout est noble dans l'effort humain et ses industries ; que le Créateur des mondes, sublime ouvrier, fut le principe de toute œuvre et le premier Artisan, bien avant que l'activité des cités n'ait voulu l'exercice de chacun dans un métier.

Dans ce métier, si humble fût-il, Léonard voyait une valeur esthétique d'activité : chez lui l'artisan demeura toujours au cœur du peintre.

Ses manuscrits traduisent à chaque folio une esthétique, pensée non comme une spéculation philosophique, mais selon les besoins de l'artiste; qui est moins occupée du phénomène en soi, que d'en découvrir les ressorts : aussi ses œuvres sont-elles toujours au niveau même de sa connaissance et pénétrées de si précises questions, qu'elles supposent une solution préalable dans l'esprit qui les pose.

Elles ne donnent pas, comme chez Michel-Ange, cette impression de force captive, torturée de puissance indéfinie.

Possesseur, par exemple, des secrets du muscle, et non pas leur dompteur, Léonard a voulu les comprendre dans la dissection avant de les faire jouer entre les conjonctions du squelette ; ainsi se résume sa science, dans l'art de dérober à la nature ses ressorts secrets pour recommencer son œuvre, ou du moins pour atteindre son exacte représentation.

Pascal a fait un grief à Vinci de tendances anthropomorphiques exclusives dans sa plastique ; il semble que cette opinion n'eût pas tenu devant une étude attentive des ses dessins et de ses manuscrits; ce n'est pas de la structure de l'homme seulement qu'il a tiré les règles de son art et la base de toutes proportions.

Nous l'avons prouvé en étudiant le paysagiste, nous le pour-

(1) Manuscrit F., folio 141, verso.

rions démontrer encore en étudiant l'animalier, l'entomologiste ou le botaniste, le géologue ou l'aérologue.

L'objection la plus connue sur ce point est résumée dans l'étude de Pascal sur la relativité des règles dans l'art et sur la « vanité de la peinture » (1) : « Symétrie fondée, dit-il, sur la figure de l'homme, d'où il arrive qu'on ne veut la symétrie qu'en largeur. »

« Vinci adore, dit M. Paul Valéry (2), ce corps de l'homme et de la femme qui se mesure à tout... Et la face, cette chose éclairante, éclairée, la plus particulière des choses visibles, la plus magnétique, la plus difficile à regarder sans y lire, le possède... »

Tel l'architecte antique, à qui l'auteur d'Eupalinos prête ces mots : « Où le passant ne voit qu'un temple harmonieux, j'ai mis le souvenir d'un clair jour de ma vie. O douce métamorphose ! ce temple, nul ne le sait, est l'image mathématique d'une fille de Corinthe : il en reproduit fidèlement les proportions particulières » (3).

Ce n'est pas des proportions exclusives de l'homme, que Vinci a tiré les rapports et les catégories esthétiques dans son art, mais des rapports constants qui existent dans la nature : pour lui, la similitude entre les proportions d'une œuvre et celle du corps humain, ne tient pas à ce que celle-là est conçue en fonction de celui-ci, mais à ce que tous deux se conforment à une loi cosmique, et obéissent à un ordre secret, antérieur et supérieur à toute œuvre de la nature ou de l'art ; ordre qui, par conséquent, dépasse l'homme.

Ce qui ressort du Traité de Peinture et de l'œuvre de Vinci, c'est la nécessité de certains rapports et non d'un rapport absolu, de certaines harmonies propres à l'essence du sujet, et non pas d'une harmonie. C'est cette « apta collocatio » qui fait que les divers rapports qui constituent la beauté ne sont ni arbitraires ni fortuits, mais nécessaires.

La beauté est donc « une certaine harmonie » rationnelle des

(1) Pensées de Pascal.
(2) Introduction à la méthode de L. de Vinci, p. 21.
(3) *Eupalinos*, P. Valéry, N. R. F., 1902, p. 17.

parties d'une œuvre, telle que toute modification ne peut que lui nuire en y retranchant ou en y ajoutant quelque chose.

L'œuvre sera belle quand elle donnera la sensation de repos, de plénitude, d'apaisement, de nécessité.

Les « canons » de la beauté ainsi établis par Vinci ont fait faire, on le comprend, un progrès immense aux doctrines en honneur à Florence dans les ateliers du XV^e^ siècle.

Ils réduisaient l'antinomie du fond et de la forme : la beauté dans son caractère de nécessité était inséparable de sa signification ; elle se liait à la structure interne de l'objet représenté, et ne lui était plus extérieure et facultative comme un vêtement.

Cette esthétique s'appliquait à tous les arts, alors que la « mimésis », l'imitation servile, et les « secrets d'atelier » n'avaient de sens que pour un art déterminé.

Elle affirmait l'autonomie de l'art, car l'imitation de la nature ainsi comprise, libère l'artiste au lieu de l'asservir : elle en fait un compagnon associé du Créateur artisan.

L'art affranchi, non de la loi, non de la contingence, mais du geste de métier, prend une dignité nouvelle dans l'affirmation de la conscience humaine.

Enfin, cette esthétique proposait un art plus proche de la nature, que l'aveugle calque du réel, des apparences, des données sensibles : c'est cette spiritualisation de la forme qui fait dire à Vinci le mot fameux : « Arte e cosa mentale ».

Basée sur le caractère invariable des nombres, ainsi que nous allons le préciser, forte de leurs rapports constants et de leur harmonie, elle est liée au rythme et à l'ordre de l'univers.

Ayant ainsi dégagé les éléments de son esthétique, Léonard souhaite encore l'application des principes de l'art : il demande à l'artiste un « style » qui est le caractère propre d'une conception individuelle dans un temps donné et qui jamais ne se retrouvera exactement.

Ici intervient la nécessité d'une personnalité chez l'artiste, que le maître de Milan veut exceptionnelle : il en exige tout ce qui dépend de l'effort humain.

Celui qui est appelé par l'élection de l'art à transformer l'idée

abstraite du beau en image concrète de beauté, marquera cette œuvre des signes de son propre style.

Il n'est plus libre en s'engageant dans une réalisation d'art : il n'est au vrai enchaîné qu'à lui-même, mais sa discipline n'en sera pas moins rigoureuse, comme celle de l'architecte qui est logiquement asservi au plan conçu.

« Aimer, connaître, créer : martyre, dur martyre ! » disent, dans un émouvant aveu, les notes de Vinci (1).

L'artiste n'a plus le droit de s'écarter de l'une ou l'autre des parties servant l'ensemble : nécessité de servitude à son propre génie, martyre sublime, dénoncé par le Maître. Et comme l'œuvre sera fatalement le reflet de l'être intime du créateur, il donne dans ses leçons de Milan, toutes les règles d'une éthique, toute une philosophie de la vie, ce qu'étudiera la dernière partie de cet ouvrage.

Vinci déduit que l'art créateur sincère, « non gagne-pain ou échelle à profits », est moral par sa nature même et ne nécessite aucune justification ; que sa valeur morale lui est inhérente et que, dans ce domaine, moralité et esthétique ne font qu'un.

Pour lui l'art sera puissant, beau, moral, proportionnellement à la profondeur et à la richesse de l'expérience humaine concrète qu'il exprime en la communiquant aux autres hommes.

Etant un homme, l'artiste contient toute l'humanité : de même son expérience contient en germe ou en symbole toute expérience; et son expérience étant celle de chaque homme, Gœthe a pu dire que : « toute chose qui existe est l'analogue de tout ce qui existe, et c'est pour cela que nous percevons toujours l'existence comme simultanément distincte et conjointe ».

En art, le concret a tendance à devenir abstrait, et le particulier général — telle est la nature des arts, qu'ils expriment sans y penser l'universel, ou du moins sans l'indiquer ; mais celui qui ressent fortement le particulier reçoit l'universel comme un présent, sans même le savoir, où ne l'apprenant que beaucoup plus tard.

(1) Manuscrit D., folio 91, recto.

Ainsi l'artiste jette son cri lyrique plus profond parfois qu'il n'en a conscience, et d'autres âmes humaines le recueillent, en en distillant selon leur puissance, la signification, la joie et la libération.

C'est pourquoi Emerson parle du « ravissement de l'intellect qui s'approche du fait » et dit : « Le jeune homme révère le génie et ses expressions, car, en vérité, ils sont plus lui qu'il ne l'est lui-même ».

Ce que Vinci appelait « l'ingenio » était en réalité le génie ; l'esprit générateur et créateur, qui, comme l'étymologie même de ce mot le fait pressentir, projette les « formes » de son art, pour satisfaire un besoin d'enfanter, une soif d'immortalité plus profonde que l'immortalité d'un enfantement physiologique.

Ce génie ne peut agir que sous l'empire de lois qu'il s'est imposées et il crée des valeurs au long de sa route : ce sont ces valeurs et ces lois qui, chez Léonard, ont réalisé une esthétique.

« Le génie, déclare Kant, est ce don de la nature qui donne sa loi à l'art et, puisque ce don, pouvoir créateur inné de l'artiste, appartient lui-même à la nature, on peut résumer la question ainsi : le génie est ce don inné à travers lequel la *nature donne à l'art sa loi* » ; Vinci eût signé ces derniers mots, et les Manuscrits en sont le développement continu.

C'est la certitude qu'une métaphysique naît d'une esthétique qui dicta à Shelley ces mots qu'il prête à l'Apollon auquel il identifie l'art :

« Je suis l'œil par lequel l'Univers
Se contemple et se reconnaît divin.
Toutes les harmonies des instruments ou du Verbe
Toutes prophéties, tous remèdes,
Tous rayonnements d'art et de nature
M'appartiennent ! »

CHAPITRE III

LES CATÉGORIES ESTHÉTIQUES CHEZ LÉONARD DE VINCI

Toute la vie de Léonard fut une longue pensée esthétique, fortifiée et développée quotidiennement par le contrôle des faits et par l'analyse des choses. On peut dire que c'est la transposition de ces faits et de ces choses en une expression plastique, qui le conduisit à définir une méthode, et cette méthode fut assez forte et large pour s'appliquer également à tous les arts.

En déterminant la qualité et la quantité dans l'expression sensible du beau, Léonard définissait en même temps des catégories esthétiques.

L'esthétique ne tend pas à opposer l'œuvre d'art au réel ; elle en propose la compréhension optimiste ; elle ramène les choses ternies par l'apparence et les contingences, à l'harmonie profonde, initiale, entre la manière dont nous les sentons et la manière dont Dieu les a faites.

Nous essaierons de dégager dans cette esthétique :

Le rôle de l'Idée, et le sens qu'attachait Léonard à cette « cosa mentale » qui revient si souvent dans ses Manuscrits : la vraie beauté, selon lui, finit-elle où commence la recherche, la fabrication du « type » ?

Le rôle des images et de l'inconscient — et ce que nous appellerons l'esthétique visionnée.

Comment l'antinomie de l'idée et de la sensation se résout chez Vinci.

La relativité des valeurs dans les arts, et les catégories esthétiques proposées par l'artiste.

« L'ingenio, nous dit un passage des Manuscrits (1), est aussi ce moment de la création. »

« L'invention naît des idées confuses et des images précises ; elle est issue de croquis, d'ébauches » (où d'ailleurs chez Vinci l'art apparaît déjà tout entier, ce qui donne une valeur inestimable au moindre de ses dessins). Il est vrai que pour certains artistes l'œuvre est presque toute dans l'ébauche, ce qui a fait dire paradoxalement à Ingres qu' « on ne finit que sur du fini »; mais, généralement, c'est peu à peu que l'idée se précise dans les essais et que les images prennent corps : une opération alors s'impose, celle du choix, de la « sélection judicieuse », dit Léonard, et de la composition du sujet. C'est l'heure de la création ; une frayeur sacrée s'empare de l'artiste, et les Manuscrits la révèlent dans une adjuration touchante au premier Artisan : « Faites Seigneur, Maître de la lumière, que j'exprime bien la lumière » (2).

Tel Zeuxis, Léonard se sent un reflet de la création première au sein des mortels.

Pour cette œuvre profonde, cette incarnation et cette gestation des germes de beauté, il faut que l'artiste ait atteint la sérénité le calme de l'esprit et des sens, sans lesquels est impossible la création : « Si tu es seul, tu appartiens entièrement à ton art, mais si tu as souci de femme, maîtresse, intrigue ou ambition, ton âme est partagée ». Ainsi Vinci nous donne-t-il lui même le secret de son isolement (3), car depuis le jour où il quitta la famille de son père, il n'en eut plus d'autre que celle que lui firent ses élèves et ses serviteurs.

(1) Mt F., folio 18, verso.
(2) *Traité de Peinture*, p. 47.
(3) Mt D., folio 52, verso.

Quels sont au juste les liens de cet « ingenio » fondamental dans la création artistique, avec l'Idée et l'Image ?

L'idée de beauté se rattache au concept de la valeur en général et Gœthe la concevait au point exact « où l'homme se sent en accord avec lui-même et l'univers ».

C'était bien aussi à atteindre ce point, qui entraîne l'adhésion spontanée du spectateur, que tendait l'œuvre de Vinci.

La beauté n'est pas l'expression de la qualité des choses en elles-mêmes, mais celle de leur rapport à l'entendement humain; car la qualité objective de l'image ne change pas, ce qui change c'est sa subordination à l'Idée, au concept : « Le plus beau singe, fait dire Platon à Héraclite, sera laid si on l'envisage comme un homme ».

La joie esthétique naît d'une conformité entre la forme concrète de la beauté, et la conception qu'en avait *a priori* notre entendement ; elle jaillit d'un accord entre la perception sensible qui nous est imposée du dehors et l'idée de beauté qui est en nous.

Ce sera d'ailleurs, trois siècles plus tard, la base des systèmes esthétiques de Kant et de Schopenhauer, d'accord avec l'antiquité et Platon, que ce critérium établi par la perception esthétique d'une moyenne d'humanité faisant spectateur.

L'image jouerait donc la partie représentative du concept de beauté, et l'idée en serait la part logique et préconçue.

Le particulier, « l'individuel », est lié à la première, tandis que la seconde se rattache au « général », à l'universel : selon que l'art servira l'une ou l'autre, sa conception sera sensuelle ou idéale ; or il suffit de regarder un des tableaux ou un simple dessin de Léonard, pour comprendre la puissance de cet art si sensuel et idéal à la fois.

Pour Vinci, le rôle de l'art est de réaliser l'accord entre ces deux facteurs, par les rapports à établir entre les valeurs du monde sensible et celles du monde spirituel.

L'harmonie des rapports et les combinaisons variées des proportions entraînent parfois Vinci dans un « art pur », un art de visionnaire, en ce que ce terme indique plus une *vision* plas-

tique du possible, qu'une *vue* réelle des choses. Mais ce ne sont que des parenthèses, les brillantes ou obscures fantaisies d'un clair génie, sans les exagérations que connaîtra « l'art pur » du xx^e^ siècle, car « l'art invertébré » n'existe pas pour Léonard; il pressent des analogies, des correspondances, mais il les conçoit dans le cadre d'une plastique classique qui rappelle celle des Grecs par l'épuration de la forme, la négligence du contingent et par la subordination de l'individuel au typique; par ailleurs, Vinci anime ses sujets d'une force sensuelle qui les replonge dans la vie ; ainsi son art dérobe-t-il l'art grec qu'il égale à « la cécité surhumaine des dieux ».

Cette esthétique bannit le sublime ; pour elle l'homme et la nature seront les mesures constantes de beauté. Elle effleure le mythique et le monstrueux par jeu, comme dans la *Rondache* et la *Méduse,* mais dans les limites du possible logique.

Elle s'égaie parfois de concepts précis jouant dans une beauté vague : arabesques, entrelacs, « grottesques », jeux symétriques, complexes de lignes, de projections géométriques, d'effets de couleur, d'éclairage et d'expression.

Elle se rattache ainsi au problème de l'esthétique « visionnée », au rôle dans l'art de l'image pure, de la mémoire visuelle et de l'inconscient.

On est parfois tenté de voir dans le dessin une expression intellectuelle de la forme, et dans la couleur sa communication la plus sensible. Léonard ne parle ni dans ses Manuscrits, ni dans son Traité de Peinture d'une discrimination dans leurs valeurs expressives : il ne considère pas la couleur comme « un art en soi », indépendant de la ligne, mais il la voit comme le motif spécifiquement pictural.

Aussi ne propose-t-il pas de théorie isolée de « la couleur »; celle-ci n'est pour lui que la modulation des reflets sur des surfaces, de même qu'il ne reconnaît pas de « ligne en soi », mais des limites successives de surfaces.

Il pense que l'art qui s'affranchit d'une discipline logique et mathématique des rapports arrive à représenter: 1° hors du réel et 2° hors de l'idée : ses signes restant dans le domaine du

sensible pur comme les joies du goût ou du toucher, sont par là même presque incommunicables.

Léonard se propose de saisir le réel dans son principe vital, dans son dynamisme et même dans son « évoluant », mais il le fait dans la quiétude et non dans l'agitation, dans la clarté et l'ordonné et non dans l'obscur et le confus.

Il s'unit au sensible en s'y confondant, non dans un accouplement exaspéré, mais par la science qui, sans détruire l'émotion lui révèle de tout être le mécanisme profond.

Il pénètre lui aussi au cœur des choses, non pas pour s'y évanouir au regard et à l'analyse, mais pour vivre avec elles, y trouvant non une dissolution de sa pensée, mais un puissant élan pour rattacher leur âme individuelle à l'âme universelle, et pour les ordonner dans un art de représentation expressive.

Le culte de l'indistinct est évincé de cette esthétique.

Déjà un contemporain de Léonard, Michel-Ange, avait dans une « titanomorphie » rêvé de cette pénétration réciproque de l'art et des forces de la vie, dans la mouvance des muscles, des chairs et l'inachèvement des gestes : à l'étudier auprès de Vinci, il donne justement cette angoisse de l'imprécis, de l'abîme, de l'insaisissable, du torturé.

Au peintre florentin, l'idée de l'abîme suggéra le projet audacieux d'un pont suspendu, et celle de l'inaccessible précisera le rêve de « l'oiseau mécanique » mis au service du génie humain.

Si les modernes se sont parfois efforcés de proscrire la netteté, les anciens s'ingéniaient à corriger l'indistinct : Vinci est à la charnière de ces volontés, par cette esthétique qui les accorde dans leurs plus subtiles et divergentes tendances .

Elle estime que, hors d'une logique dans l'art, il n'est plus de forme des choses, plus d'accord avec la nature toujours identique à elle-même ; mais que le réel s'évanouit dans une « imbrication mutuelle », un impalpable « fondu », sans règles ni lois.

Par ailleurs, elle prouve aussi que hors de l'émotion créatrice, et de l'intime amour dans la pénétration des choses, l'art qui n'est que géométrique, littéraire et intellectuel reste froid comme un paysage sans soleil.

Les tendances du xx^e siècle ont abouti à une esthétique du subjectif qui est une forme du « culte du moi », un narcissisme artistique, où l'artiste se noie hors de toute règle, de toute norme, dans une fusion avec son sujet. Le subjectivisme des anciens était autre : l'interprétation arbitraire du paysage ou de l'action dans un tableau, leur investissement permanent des gestes de l'homme restaient dans la forme classique. Nous ne formulons pas une critique en comparant ces écoles à celle de Vinci; cela n'a d'ailleurs pas été un courant isolé dans l'histoire de l'art que la subordination du logique au sensible : dans une époque de décadence artistique, la Romaine Sulpicia écrivait déjà au premier siècle de notre ère : « Eh quoi ! le père des dieux enlèvera-t-il aux hommes les arts et la beauté, avec la sagesse du pinceau et de la raison qui les guident ? ».

Nous ne faisons que souligner combien Léonard a proposé de conciliation entre des tendances apparemment contraires.

Ajoutons que la communion avec les choses n'est pas indispensable à l'éclosion artistique : combien d'artistes ont traduit l'extérieur, la forme de ces choses avec maîtrise, en leur prêtant seulement leurs propres âmes concrètes et heureuses : Raphaël en est un exemple. L'enrichissement d'expression « racinée » qu'apportait Vinci fut merveilleusement compris et exploité par ses contemporains et son école : (Bernardino Luini, Marco d'Oggione et ses autres élèves), mais brillante fleur coupée, elle s'épuisa avec l'eau vivifiante qu'avait fait jaillir le Maître du sein même de la nature.

Car l'homme porte en lui et sur tous les points de la connaissance sa propre limite, dans l'idée comme dans la sensation quand il ne les alimente pas; ce n'est pas l'idée qui interpose un voile dans une correspondance immédiate entre nous et le monde vivant : la sensation pure, presque animale l'épaissit, pense Vinci, plus qu'elle ne la dissipe.

Mais on peut affirmer que son esthétique a reculé jusqu'aux pôles du possible humain, l'extension de l'idée et de la sensation dans l'Art.

L'émotion artistique reste le type de l'émotion à base intel-

lectuelle : elle n'existe pas à l'état pur, par opposition aux émotions basses nous dirons même animales, qui sont seules pures, sans alliage intellectuel.

En résumé, Vinci conclut un accord loyal entre les contestations nées de l'idée et de la sensation, il a résolu l'antinomie apparente entre l'art idéaliste et l'art réaliste.

Dans quelle mesure le sentiment esthétique est-il lié chez lui à une corrélation sexuelle ? Il est possible de l'évaluer sans s'en tenir à l'appréciation de Freud.

Pour Léonard, homme infiniment sensible mais volontairement chaste, l'inconsciente attirance des sexes est excitée, renforcée par le sentiment esthétique, mais elle en reste distincte.

La beauté qui est une preuve externe de la pureté de la race, entraîne une appréciation de conformité en vue de la continuation de l'espèce — ou même simplement de plaisir, sans idée consciente de l'acte conforme au but sexuel.

Sans cesse apparaît, dans les études de l'artiste, la distinction entre la beauté et la fonction sexuelle, la plastique et le mécanisme animal de la « machine érotique ». Ses planches de Windsor montrent des unions anatomiques, et des coupes effroyables à même l'amour (1). Il manie froidement, à la manière païenne, le côté sensuel de l'art, c'est pourquoi nous verrons une éthique, presque une morale, liée à son esthétique.

L'Ecole allemande qui vient récemment de dégager avec Freud « l'état pur » érotique à la racine de toute activité humaine, essaye au contraire d'assimiler l'émotion artistique à « l'état pur » de sympathie, et sous le terme « d'Einfühlung », définissait récemment la tendance du spectateur à épouser toutes les modalités de la forme, le déclarant enclin à se dresser devant la verticale, s'allonger avec l'horizontale, se rouler sur lui-même avec la spirale ou la circonférence, etc...

En s'engageant dans cette voie, plus rien n'arrêtera, on le comprend, dans une coïncidence avec la chose.

(1) Planches anatomiques de L. de V. (Windsor, et reproductions au Louvre, Bibliothèque des Arts décoratifs).

L'esthétique de Vinci accorde, nous l'avons vu, les tendances divergentes de « sympathie pure » et « d'idée pure » que revendiquent les activités de l'art. Elle indique que :

1° L'art doit laisser la sensation saisir les choses dans leur réalité par une intuition aussi pure que possible de leur rythme sous la forme ;

2° L'art ne doit pas laisser déformer par l'intelligence cette sensation qu'il confiera à ses concepts, et à sa métamorphose.

Et nous verrons dans l'Ethique qui se déduit des Manuscrits, que pour Léonard, la passion, l'amour, la haine, déforment le réel autant que l'intellect, c'est pourquoi il attribue une si grande importance à l'hygiène morale et physiologique de l'artiste, dont l'acuité de perception sera, sauf état pathologique, en rapport de leur équilibre et de leur ordre.

La conception qu'avait Léonard des caractères divers de la beauté, étend son esthétique autant à la forme musicale qu'à la forme plastique, dans l'idée fondamentale d'un monde artistiquement organisé. « C'est la beauté de l'univers perçue par les sens, écrit-il, au début de son *Traité de Peinture,* qui fait demeurer l'âme prisonnière du corps sans trop de peine ».

Mais dans la catégorie des sens qui perçoivent, c'est l'œil « fenêtre de l'âme » qu'il élit comme l'organe qui aide le mieux l'esprit à ordonner l'émotion pour la traduire dans l'art.

Opposée à l'école qui pense qu'ordonner son émotion c'est la perdre, l'esthétique de Vinci assure que tout le problème artistique est de conserver l'émoi sous les proportions mathématiques de la forme et les valeurs de la lumière.

Comme si l'art n'était pas de reconnaître dans le tumulte des passions, celle qui est au centre d'une action donnée, puis de discerner le lien qui l'unit aux autres et d'organiser les parties par rapport au tout, en reconnaissant cette loi qui veut que « la force naisse de l'ordre », dans « la connaissance et l'amour » (1).

L'amour est certainement le mot qui revient le plus souvent

(1) Mt F., fol. 20 et 31.

dans le texte de Vinci ; c'est un paradoxe, si l'on observe qu'il n'y eut pas d'homme qui s'abstint plus que lui, et volontairement, de ce qu'il est convenu de comprendre sous ce terme.

Il est plus juste de penser que la puissance d'amour était trop riche chez lui pour qu'il consentît à la restreindre et l'assimiler au mécanisme érotique de l'être vivant. C'est dans l'œuvre d'art qu'il aima et procréa.

« Ecris avec ton sang, dira Nietsche, et tu verras que ton sang est cœur et esprit ».

C'est en « baignant sa science dans la sympathie de la vie », selon le terme du biologiste Geoffroy Saint-Hilaire, que Vinci a vraiment créé une esthétique de l'amour, qu'il a vécu son art et réellement « peint avec son sang ».

Son art recherchait ainsi l'âme élémentaire des êtres, celle du « pur instinct, » du « pur sentir », dans l'étude à même le menu peuple de Florence et de Milan, chez les paysans, les rustres des montagnes, dans les hôpitaux, les prisons, et même à côté des gibets.

Il rattachait sans cesse aux lois universelles les gestes isolés et accidentels ; il ne présentait pas ceux-ci comme seule réalité, mais comme réalité partielle aidant à déchiffrer le grand Tout.

Une esthétique comme certaine du début du xx^{e} siècle, faite d'absence systématique d'idées générales, de culte exclusif du concret et du circonstancié, — n'acceptant que la perception rapide et intuitive exclusivement ouverte sur l'introspection du moi le plus incommunicable — s'assimilait mal une doctrine d'art comme celle de Léonard. Cependant, ces dix dernières années semblent à nouveau l'interroger dans le remous créé par les contre-courants ; et cette tendance est une promesse heureuse, car nulle, mieux que cette esthétique vinciane n'a atteint les valeurs vraies du monde visible, nulle n'a plus approfondi l'introspection du mécanisme humain spiritualisé par l'âme, nulle n'a mieux fait de l'expression artistique le prolongement spontané de l'émotion humaine.

Nous avons dit que pour Léonard, la vision était une faculté supérieure à toute autre, dans la perception et l'ordonnance de

l'émotion artistique ; en effet, les Manuscrits soulignent à maintes reprises la suprématie des sensations de la vue, comme plus judicieuses, moins troubles et troublantes que celles de l'ouïe et celles des autres sens ; il juge les premières inséparables de l'idée de l'objet, qui les cause : sensations mêlées d'état intellectuel et qui relèvent de la « sensibilité claire », par opposition à un autre groupe de « sensibilité obscure » constitué par les sensations pures, exemptes ou presque, d'élément intellectuel.

Les sensations de la vue semblent venir autant de l'intérieur que de l'extérieur de l'être, elles imposent au sujet l'idée de distinction précise entre lui et la chose sentie.

Les autres sensations qui pour Vinci forment la sensibilité obscure, impliquent ce sentiment (si cher à certains esthètes) d'une confusion troublante entre le sujet et l'objet. Elles ébranlent l'appareil nerveux lié à la vie organique, d'une force autrement profonde que ne le font les sensations de la vue, — ou, tout au moins, l'objet visuel en tant que forme — car il est à reconnaître que dans la peinture, certaines couleurs produisent, elles aussi, des modifications organiques obscures.

Tout en essayant de se libérer de l'idée et de se réclamer de la pure sensation, l'esthétique du XX^e^ siècle est empreinte d'une subtile et complexe intellectualité, car la nature est une profondeur telle qu'elle ne peut être embrassée par la sensation pure, quelle que soit sa soif de pénétrer absolument le Tout. C'est donc plus une « volonté de pénétration » qu'une réelle union, et, par là même, c'est une opération de l'esprit.

Déjà Eschyle traduisait dans les *Filles du Soleil*, cette impossibilité d'étreindre Zeus qui est le Tout et ce qui existe en plus du Tout. Cette esthétique de l'indistinct, de l'inconscient et d'un perpétuel devenir, éprouve devant l'école de sérénité d'un Vinci,

« Le caprice inquiet et le désir moqueur
De renverser soudain la paix de notre cœur
Comme un enfant renverse un verre. »

Elle en veut peut-être à un art qui bannit le confus, sans repousser la géniale inquiétude, qui demeurera, dit Anatole France, « le plus grand attrait de la pensée et de l'effort de l'homme ». Ces tendances aboutissent à une espèce de « musicalité de la plastique », en suggérant au lieu d'exprimer, alors que, par un paradoxe, Wagner rechercha passionnément la « sculpture des sons ».

Cette inversion des formules eût par ailleurs satisfait Léonard de Vinci dans ce qu'elle souligne la racine commune de tous les arts, ce qu'affirment plusieurs passages des Manuscrits et que nous allons étudier.

L'art le plus parfait sera-t-il celui qui se rapproche de l'intellect, ou celui qui exprime la sensation pure ? Cette question est liée à celle de la valeur comparée des arts.

Pour Léonard, ceux-ci sont issus d'une source commune qui est la représentation sensible des images, des rythmes et de l'harmonie du monde vivant.

Ce qui les sépare, c'est la différence de leurs techniques, chacune évolue dans le sens de sa propre réalisation. Mais les techniques ne sont aux yeux de Vinci que des modes particuliers de la représentation plastique, de la transmission de l'harmonie; elles restent soumises dans leur diversité à l'unité de lois universelles.

Que cette représentation se fasse musique, architecture, danse, sculpture ou peinture, la technique résulte toujours d'une proportion, d'un rapport constant entre des grandeurs, des nombres, des formes dont l'œuvre est composée. Cette communauté dans les diverses formes de la beauté, nécessite une mystique régissant toutes les techniques: cette mystique, c'est l'esthétique.

B. Croce (1) semble n'avoir pas admis le plan sur lequel se place Vinci pour établir entre les arts des hiérarchies : « Les comparaisons que fit l'artiste, dit-il, les questions de préséances qu'il soulève entre peinture, sculpture, musique, architecture et poésie, ne dominent pas les thèses en honneur sur ce sujet au

(1) B. Croce : *Estetica,* Paris, Alcan, 1911, p. 457.

xvr[e] siècle ». Et il reproche aux Manuscrits de n'avoir pas explicitement posé avant Lessing, le problème exact des rapports entre les arts.

Ce qu'on peut répondre à B. Croce, c'est que Léonard ne s'est jamais donné pour écrivain; s'il n'a pas écrit en pages ordonnées cette théorie, il l'a enseignée à son école de Milan et dans ses notes quotidiennes ; il l'a réalisée surtout dans son œuvre inc[ ]cutée, même de ses contemporains, et dont les Manuscrits sont les commentaires ; d'ailleurs trop de ces folios (qu'il évalua lui-même à 10.000 environ) sont perdus aujourd'hui, pour qu'on puisse affirmer que des écrits ne précisaient pas le problème.

Nous verrons dans le chapitre suivant que Vinci concevait l'art comme général, et rigoureusement immatériel : art des nombres, des formes, des proportions, un art d'avant les techniques et qui serait pure connaissance ; cette unité foncière des arts, il la motivait par l'unité même de l'être apte à les percevoir : les sens, organes de transmission de cette perception ne peuvent établir de division dans leur principe.

L'aspect ou l'audition d'un chef-d'œuvre éveille, souligne en nous une forme harmonieuse de l'univers dans son rythme secret, c'est le point de relation mystique entre le beau souverain et l'apparence des choses ; c'est la perception hors de nous d'une harmonie, qui par les sens trouve en nous, même harmonie, qui réside dans notre âme comme dans tout l'univers : un plaisir indépendant des formes de beauté naît de cet accor[ ] c'est aux variétés des formes de l'art de découvrir, préciser, décupler et régler cet accord.

On ne peut donc refuser à Vinci d'avoir ainsi élaboré une esthétique pure, et d'avoir préconisé « l'art pour l'art ».

Lorsqu'il discute de la suprématie entre les arts, son point de vue est tout objectif, ce n'est pas en peintre qu'il a élu la peinture entre tous, et qu'il juge des autres. Il est d'abord artiste dans le sens le plus large du mot, et l'on peut affirmer que l'universalité de ses vues comme ses spéculations scientifiques, n'ont été chez ce génie, qu'amplifications d'une pensée esthétique.

Bien avant le Baudelaire des *Correspondances* qui entrevoit que,

« Dans une ténébreuse et profonde unité
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les formes, les couleurs et les sons se répondent ».

Vinci a dit sa conception du rythme universel.

Il pensait que la diversité des arts est seulement faite des variations du rythme dans l'espace (plastique), ou du rythme dans le temps (musique), que toute conception artistique est un état d'âme inscrit dans un symbole ; que la création esthétique est une tentative indéfinie de représentation approximative ; que par l'art s'inscrivent sans cesse les limites toujours élargies de l'âme humaine dans l'âme universelle.

Son esthétique est née de cette intégration, au sens mathématique du mot.

Son art est comme le graphique matériel des émotions qui exaltent l'être et que le langage, les images, les gestes ordinaires ne parviennent plus à éveiller : sans imposer de communes mesures aux formes de la beauté, il ne les a considérées que dans le lien du sentiment esthétique qui les perçoit et les recrée dans l'art.

Si ses contemporains agitèrent souvent sans le résoudre, dans des joutes littéraires, le problème d'une priorité entre les arts, c'est qu'en réalité ils posaient mal la question; ils oubliaient Pythagore, et la vertu de l'harmonie, qui, transcendante à tous les arts, leur donne à tous une valeur égale dans l'expression de la beauté. C'est sur le pouvoir de la plus forte illusion du réel qu'ils pouvaient discuter, et sur les caractères concrets ou abstraits de ces arts :

Concrets, ils tendent à se réunir, abstraits, ils évoluent en se désolidarisant.

Issus tous du même vouloir de beauté dans la représentation du monde sensible, ce sont moins les organes de la perception qui les différencient, que leur mode d'expression: l'architecture évolue de l'harmonie des droites à l'harmonie des courbes, la

sculpture tente de soustraire le mouvement au temps pour stabiliser la beauté des attitudes ; la peinture s'évade dans les combinaisons subtiles des nuances entre la rigueur des surfaces, et s'efforce de fixer sur des plans la projection complexe des reliefs ; la musique modifie le nombre dans la durée en s'imposant à notre ordre intime par le son.

L'émotion créatrice prend donc naissance au delà de l'intelligence et des techniques, dans la sensibilité éveillée par la perception, et Vinci voyait juste dans une esthétique, qui exigeait l'acuité et l'universalité du pouvoir de cette perception.

Don initial que cette possibilité d'émotion ! L'artiste, néanmoins, pourra infiniment l'affiner et le développer par sa volonté, affirme Léonard.

Alors, à ceux qui se croient élus, s'imposera la nécessité mathématique, préconisée par le Maître, car si beaucoup « sentent », peu aboutissent, et selon Platon « innombrables sont les Thyrsifères, mais rares sont les Mystagogues ».

Une grande humilité et une plus grande volonté de persévérance doit prolonger le don divin, et l'artiste le plus ardent, le plus génial qu'il apparaisse, devait toujours dans la pensée de Léonard, porter le cilice de l'ascèse.

L'émotion créatrice est donc semblable subjectivement (avec toutefois des degrés), chez tous les artistes ; ce sont les œuvres qu'elle inspire qui se différencient par leur formule d'extériorisation.

Les qualités où peut s'inscrire le rythme sont données, soit dans l'espace, soit dans le temps, et l'homme, pour en créer les symboles, emploie les unes et les autres.

Ainsi verrons-nous plus loin comment le nombre se révèle à l'art par le rythme qui est le battement du cœur de l'univers, comme l'harmonie en est le souffle.

Lorsque Vinci conclut sur les valeurs dans l'extériorisation de la beauté par l'art, et qu'il y donne le premier rang à la peinture, ce n'est pas une partialité d'artiste passionné pour une formule où se manifeste le mieux son génie (n'oublions pas qu'il fut presque également musicien, sculpteur et architecte) ;

c'est parce qu'il a jugé cet art, plus synthétique que tous les autres dans la compréhension et la représentation de l'univers ; le miroir possible et le plus exact de la beauté du monde.

« Quel poète avec des paroles te donnera, ô amant, avec autant de vérité que le peintre, la vraie effigie de ton idéal humain.

« Qui donc, avec plus de vérité que lui, te fera voir le site des fleuves, des bois, des vallées et des montagnes où se sont passés tes heureux jours ? » (1). En préférant la peinture à tout, il ne fut certes pas le seul dans cette prédilection, mais ce qui le distingue de ses prédécesseurs et de ses contemporains, c'est qu'il en énumère longuement les raisons. Le seul théoricien de l'art qui le devança vraiment fut Léone-Battiste Alberti qui, lui, préférait l'architecture.

L'architecture est pour Vinci, mathématiquement supérieure aux arts plastiques, dans la mesure où elle est spéculation pure, sans modèle dans la nature spontanée (exception faite des accidents géométriques de la géologie ; beauté savante, logiquement construite, et un des produits les plus purs du génie humain, sous son apparence de matérialité et l'utilité : (temples, théâtres, palais, habitat, etc...).

Mais Léonard lui dénie la mission et le caractère essentiels de l'art : c'est d'être le miroir du monde vivant.

La *musique* lui apparaît le graphique de l'unité en mouvement et un temps sensible dans le rythme de la vie universelle ; tout jeune il l'a comprise (2) comme l'art qui répond aux conditions dynamogéniques de l'univers, et des intimes correspondances psycho-physiologiques de notre être.

Il l'a aimée sensuellement, comme l'un des plus sensibles des symboles où puisse s'inscrire un état d'âme ; il l'a aimée scientifiquement, en constatant que le rythme est le corollaire inévitable de la force et « se produit, dira Spencer, partout où il y a conflit de forces qui ne se font pas équilibre ».

(1) *Traité de Peinture*, trad., Péladan, p. 181, par. 364.

(2) Etude sur Léonard musicien (Vasari), la lyre de Milan, etc., Vies des plus grands artistes, *op. cit.*, p. 467.

Mais à la musique, Vinci déniera encore le caractère synthétique de représentation qu'il attribue à la peinture.

Il voit, d'ailleurs, une grande similitude entre l'architecture et la musique, dans leurs bases mathématiques communes :

L'architecture est le plus musical des arts plastiques : rythme de lignes, élan de marbre, accord de pierres, fleur de pensée et création de l'esprit, pour laquelle la réalité naturelle n'offre pas de modèle; c'est un art géométrique.

Mathématique aussi est la musique, le plus architectural des rythmes humains, dans la combinaison des vibrations ; elle est l'art des origines mêmes de l'humanité qui participaient à la fois du rythme dans le temps et du rythme dans l'espace.

La danse, union simultanée de ces deux rythmes, apparaît à Léonard liée à la vitalité joyeuse des êtres, et une expression nécessaire, à égale distance de l'art musical et de l'art plastique.

La *sculpture*, à ses yeux, se distingue de la peinture, par trois points caractéristiques : son formalisme d'abstraction, son objectivité, sa matérialité. Elle ne retient des objets que leur forme; elle néglige la couleur et, dans une certaine mesure, l'éclairage.

Par la présence réelle de la matière à transformer, elle risque d'abuser du concret ; son modelage du réel peut devenir servile.

Tout en étant une plus pure abstraction que la peinture (qui elle, n'est pas une succession de formes autour desquelles on tourne), elle s'affirme dans l'objectif immédiat ; elle est avant tout « un bloc géométrique dans la lumière », tout en traçant dans l'espace des rythmes qui vont droit à l'esprit.

Sans se laisser gagner par le rappel du concret et le glissement de la lumière sur des ondulations de la forme, la sculpture doit maintenir son œuvre dans le style qu'exige l'expression d'idées abstraites.

La nature étant perçue dans son volume sphérique, le sculpteur la transpose dans un cube donné (bois, marbre, terre), en une succession de plans dont les angles seront d'autant moins arrondis, que l'expression en sera plus abstraite.

C'est pourquoi l'emploi de la matière polychrome à laquelle avait pensé Vinci pour le Cavallo des Sforza, fut-elle abandonnée

par lui pour le bronze, parce qu'elle eût rompu l'abstraction de l'œuvre.

En résumé, la sculpture, plus abstraite que la peinture, est en même temps plus objective, reproduisant au maximum le peu qu'elle retient : la forme, et, nous l'avons dit, la retenant parfois mécaniquement. « La scoltura non é scienza, ma arte meccanissima ; la pittura é di maggior discorse mentale », a précisé Léonard dans le *Traité de Peinture ;* moins apte que celle-ci à donner l'illusion du réel, il la considère, virtuellement, plus près du réel que tout autre art, et facilement inférieure à tous, en ce qu'un modelage habile et mécanique peut suppléer à une sculpture que n'ennoblira pas la métamorphose selon l'esprit (ce qu'il appelle la « cosa mentale »).

Aux yeux de Léonard, l'activité de l'esprit, « l'artifex », le miracle artistique en un mot, sont plus puissants dans la peinture.

La *peinture* est donc, nous le voyons, le terme logique et concluant pour lui, de la métamorphose esthétique du réel.

Il y trouve encore, par la lumière et la couleur, une musicalité aussi précise que celle des sons rythmés.

Y voyant réunis dans le plus merveilleux équilibre, les facteurs mathématiques et sensibles, abstraits et concrets, nécessaires à la meilleure représentation du réel, Vinci affirmait que peindre, c'est recréer ce réel, ainsi que l'a fait Dieu, et que pour bien peindre, on ne pouvait assez connaître les secrets de cette première création; de là est née toute son œuvre scientifique au service de son art.

C'est par la difficulté technique de la peinture, par ce qu'elle atteint d'intellectuel, de psychique, de sensuel à la fois qu'il la classe, en philosophe de l'art.

Il la juge comme étant l'art le plus exact ; l'œuvre peinte est un point saisi dans l'espace, elle impose au spectateur à 1/1000° de degré près ce point exact choisi par le peintre, car elle est une surface et non un volume qui peut être contourné.

Reprenant comme type, le paysage de la *Joconde,* nous comprenons que l'artiste s'est limité à un point X de l'espace, dans le spectacle qu'il a proposé : la fixation rigoureuse du point de

vue étant une nécessité absolue, que ce soit dans le plein air, le portrait ou tout autre sujet de représentation.

L'exigence d'une technique aussi précise, d'une loyauté aussi profonde dans la sensation à percevoir et à transmettre, conduit vite le peintre, conclut Léonard à une beauté de plus en plus pure, et au besoin de vérité, de là est née toute une morale et une éthique dans l'esthétique de ce Maître.

Le peintre étant obligé, — une fois son choix fait dans le modèle et la lumière — à une position déterminée selon laquelle s'établiront tous les rapports entre cet angle du réel et l'angle de représentation, son œuvre est dès l'ébauche, plus construite et plus liée à l'universel que tout autre art.

La transposition opérée par le peintre, de la réalité qu'il étreint n'est pas une déformation arbitraire ; elle obéit à des règles dont la connaissance est indispensable à l'artiste, et qui font tout l'objet du *Traité de Peinture.*

Une des théories centrales et génératrices qu'il propose, est celle de la pyramide visuelle pour laquelle il reprend les précédents travaux élaborés par Alberti, en les complétant par ses propres expériences. Considérant la peinture comme une transposition par l'image, des trois dimensions de l'espace en deux dimensions de surface, et localisant l'image au point d'intersection de la pyramide visuelle, Léonard démontre la possibilité de transposer cette image, géométriquement, sur une surface plane, et d'y donner une illusion de réalité à trois dimensions. Mais si la perspective linéaire avait été déjà scientifiquement conçue avant lui, elle n'avait pas été proposée aux ateliers comme une démonstration mi-théorique, mi-dessinée, ainsi que le réussit son alerte pinceau : car les manuscrits sont ainsi caractérisés, que le texte est de la main gauche, tandis que le graphique des formes et des lignes est en même temps tracé de la main droite. De plus, Vinci est, semble-t-il, le premier

peintre ayant donné la théorie d'une perspective dans la couleur (1).

La perspective linéaire est construite sur cette pyramide visuelle : elle évolue entre l'œil, les points de l'espace et la ligne de convergence à l'infini, que Léonard appelle « linéa radiosa ».

Pareillement la perspective des couleurs évolue entre le noir et le blanc, qui deviennent deux points mathématiques, entre lesquels des rapports de couleurs s'établissent : l'évaluation de leur intensité étant en rapport d'un plan donné, de même que leur luminosité est en rapport avec la source lumineuse qui les éclaire.

Mais ce que le Maître a été le premier à définir dans ses notes comme dans sa peinture, c'est la relativité de la perspective linéaire et de la perspective des couleurs ; relativité de l'œil qui perçoit et du point de convergence des lignes et des tons dégradés à l'horizon ; relativité des blancs et des noirs dans la coloration naturelle des choses, d'où ces secrets du clair-obscur, où le peintre entrevoyait un champ possible à leur gamme illimitée.

Rembrandt, nous l'avons dit, eut entre les mains, à Amsterdam, par Albert Dürer, le *Traité de l'Ombre et de la Lumière,* de Vinci, et il eût été intéressant de découvrir s'il le commenta. Même dans ce « schiaro-scuro », la peinture reste pour Léonard une harmonie, une mosaïque de plans et de superficies dans la lumière, entre lesquels il évolue comme un magicien.

Tout le *Traité de Peinture* est à lire, si l'on veut comprendre cet art. Clôturant ainsi par l'apologie de la peinture, un tournoi mémorable ouvert par le XV^e^ siècle, et où tous les arts étaient provoqués en rivalité singulière, Léonard est le premier artiste qui se prononce nettement sur leurs valeurs relatives.

Ajoutons que dans le *Traité de Peinture,* le Maître ne donne pas ses conseils en recettes pour éviter à l'élève un travail d'intelligence ; loin d'être un formulaire, c'est une théorie en

(1) Manuscrits B., F., M., et *Traité de Peinture.*

vue de l'affranchissement de la copie, de la « mimésis » ; elle invite l'artiste à constater par lui-même la logique et l'enchaînement des formules vis-à-vis de la nature elle-même. Ses règles n'ouvrent pas la voie facile, mais tendent dans cette « rigueur obstinée » exigée par le maître, à l'enrichissement quotidien de celui qui est élu pour traduire la beauté.

Ainsi l'esthétique de Léonard n'apparaît pas comme une doctrine construite en système ; elle découle comme une vérité nécessaire des problèmes que ce génie posait au cœur même de la vie universelle. Attitude centrale, à partir de laquelle les audaces de la science et les souplesses de l'art sont également possibles, entre les deux pôles du rêve et de la réalité.

Cette esthétique est un poème immortel (poème aride en sa forme, il est vrai), mais cependant chant lyrique d'un Orphée qui célèbre la création ; non point négatrice du mystère, elle refoule le mystère aux limites du savoir et du pouvoir humain, c'est pourquoi elle se dresse dans la clarté.

Ne tirant pas son prestige de l'émoi pur du plus obscur de l'être, elle élève au surnaturel le réel, et force l'intelligence, non pas à se courber, mais à s'incliner devant les énergies de la matière.

Esthétique, dit M. P. Valéry, pour qui « le miracle est de s'éclaircir et où la profondeur est une perspective bien déduite ». (*Op. cit.*) p. 371.

CHAPITRE IV

LES DONNÉES SCIENTIFIQUES DANS L'ESTHÉTIQUE DE LÉONARD DE VINCI

Si la pensée esthétique de Léonard s'est développée dans l'expérience quotidienne au cours de toute sa vie d'artiste ; si, par une patiente analyse et une puissante synthèse, son art réussit à exprimer le maximum du sensible sous une forme, logique au maximum ; si les Manuscrits qui sont le journal de ce magnifique labeur, ont ainsi coordonné assez de préceptes pour qu'on en tire une méthode esthétique commune à tous les arts, ce ne sont cependant pas là les signes distinctifs qui caractérisent le génie de Vinci : sa plus grande originalité réside dans le souci scientifique et la rigueur mathématique de son enquête.

« L'opere del pittore rappresentano l'opera d'essa natura », lisons-nous à la première page du *Traité de Peinture* de Léonard, c'est le résumé de toute son esthétique ; si celle-ci n'est pas un système construit, elle est le commentaire d'un *monde construit*, dans la réalité duquel l'artiste trouve le secret d'une architecture.

Cette connaissance du monde organisé s'affranchit avec lui de la formule strictement scolastique, pour sonder une science expérimentale, dont comme peintre il ose être, sinon le révélateur, du moins l'un des premiers et plus audacieux pionniers.

Ce serait une erreur de croire que l'enquête scientifique a

spontanément surgi au seuil du XVI[e] siècle et un observateur comme Léonard n'a dépassé ses devanciers qu'après les avoir étudiés.

Quels ont été ces devanciers ? Pierre Duhem a établi dans une compilation énorme les sources philosophiques et scientifiques auxquelles selon lui Vinci aurait puisé (1) ; on y trouve l'inspiration de Nicolas de Cues, d'Albert de Saxe (Albert le Grand), de l'école de Paris, et de nombreux penseurs de l'école anglaise, de l'Allemagne et de la France, entre autres. Duhem dégage aussi le caractère précurseur des Manuscrits par rapport aux travaux de Galilée, Descartes, Képler, Newton, Laplace, etc...; il montre que les déductions de la science moderne, jusqu'aux ondes hertziennes et à l'aviation, étaient en germes dans les intuitions de Léonard exprimées dans ses notes.

L'œuvre de Duhem se développe avec une incontestable autorité, lorsqu'elle présente le peintre comme un savant reprenant et continuant la longue chaîne de la connaissance expérimentale ; mais nous craignons qu'il ne le relie un peu arbitrairement aux courants philosophiques qui l'ont immédiatement précédé.

Léonard n'a certes pas ignoré Paris, et l'école de Guillaume de Champeaux, ni Albertutius (Albert le Grand), dit Albert de Saxe, qu'il nomme dans ses écrits, pas plus que Pic de la Mirandole et les chaires philosophiques de Florence (quoiqu'il ne fréquentât pas celles-ci), mais il ne les interroge que dans leurs observations scientifiques, comme celles de la chute du grave, des relations entre la terre et les astres, de la vitesse de la lumière et la propagation du son, celles du vide, de l'hydraulique, de la dynamique, de la statique, etc... Il ne semble pas avoir étudié leurs conceptions philosophiques au point où celles-ci abandonnent le champ de l'expérience pour la déduction spéculative de l'esprit. Rien n'est moins systématique, en effet, que la pensée et la méthode de Léonard.

(1) Pierre DUHEM : *Léonard de Vinci, ceux qu'il a lus, ceux qui l'ont lu* (3 volumes, Paris, A. Colin, 1897).

Il est de ceux qui proposent, mais qui n'imposent rien, *a priori* ; qui recherchent indéfiniment des rapports possibles entre toutes choses, sans conclure autrement que par un conseil, toujours judicieux, parce qu'issu d'une minutieuse observation plusieurs fois contrôlée. Pour lui, un précepte n'est qu'une étape reconnue sur le chemin que suivront ses successeurs pour atteindre plus loin encore.

P. Duhem parle de Léonard comme si son œuvre était une architecture mentale et l'expression d'un système construit ; c'est à notre avis une erreur, car nous avons vu combien cette esthétique fut moins une doctrine qu'une attitude devant l'ordre de l'univers, ordre que la peinture doit comprendre pour le mieux traduire.

C'est l'ampleur même des déductions de l'artiste-savant devant l'infinie richesse du réel, qui a nui à leur ordonnance ; c'est seulement en artiste et non en philosophe qu'il s'est exprimé, et même dans la philosophie qu'il formule sans y prétendre, c'est comme artiste que nous devons le juger ; c'est aussi comme mathématicien et physicien, et nous allons sur ces derniers caractères essayer de l'analyser.

En lui attribuant trop de pensées pré-établies, Duhem nous paraît alourdir le mécanisme de cet esprit demeuré très clair dans sa prolixité ; il lui enlève sa spontanéité de primaire génial en le rattachant à une initiation livresque, à de multiples influences d'écoles, aux tendances particulières d'une époque et des systèmes.

Si Léonard peut être discuté comme savant, ou comme peintre, ce à quoi cependant nul ne semble prétendre, il est inattaquable comme esthéticien et comme technicien de la plastique ; s'il a été dépassé sur ces points, ce qui n'a pas encore été démontré, il n'y a jamais été devancé, et l'enquête sur « ceux qu'il a lus » est d'accord avec nous sur ces points.

Mais ce que P. Duhem a laissé dans l'ombre au cours de son étude sur Léonard, c'est l'importance primordiale selon nous, des livres de Vitruve, des œuvres de l'école d'Alexandrie, des copies de Manuscrits orientaux et de ceux de l'école pythagori-

cienne, tels que ceux de Diogène Laërce, de Platon, d'Aristote, de Nicomaque de Gérase.

Cependant Léonard cite ces ouvrages dans ses Manuscrits, et leur liste figurait à l'inventaire de sa Bibliothèque, fait à Amboise en 1521 par l'élève et légataire du peintre, François de Melzi, avant son retour en Italie.

C'est cette lacune, que l'étude de Vinci comme pythagoricien indirect, se propose de combler.

Bien avant que l'Occamisme (1) eût ébauché, 2 siècles avant lui, l'analyse scientifique des phénomènes naturels, nous trouvons 20 siècles plus tôt dans « l'Hiéros Logos » de Pythagore (Discours sacré, v[e] siècle av. J.-C.), une cosmogonie analogue à celle des Manuscrits.

C'est la même rigueur mathématique exigée à la base de toute connaissance, et maintes démonstrations de Léonard, s'appuient apparemment sur la théorie des nombres formulés par les disciples crotoniates.

Si jusqu'à Socrate la philosophie fut presque exclusivement une physique, comment s'étonner qu'une esthétique, déduite de l'observation du réel, se confonde avec la mathématique et la physique, données essentielles de ce réel ?

Quand, dans sa Métaphysique, Aristote dit que la nature est l'objet de la science, et que la mathématique seule en donne la méthode de connaissance, il inspire Léonard disant que la mathématique est le point de départ de toute initiation de l'esprit et la base de tout art. « Voyant dans les choses sensibles, écrit Aristote (2), se manifester les propriétés des nombres, saisissant ou croyant saisir entre les nombres et les choses de frappantes analogies, ils (pythagoriciens et ioniens) ont conclu que les êtres sont des *nombres mêmes*, que le ciel, le monde, les choses sont harmonie, c'est-à-dire nombre. Les nombres, ajoute-t-il, sont dans

(1) Rappelons que cette doctrine est celle de Guillaume d'Occam (1300), qui laisse l'abstraction scolastique au profit de l'induction et de la méthode expérimentale.

(2) Aristote : *Métaphysique*, liv. I, par. 27, Opera... Paris, Didot, 1873.

le sensible même, élément matériel, élément formel, ils sont cause et principe, matière et âme du mouvement comme de la forme ».

On lit aussi dans les fragments d'Archytas : « La cause première est « Un » le père des nombres, source de puissance et d'où découlent tous les autres. Dieu-Un, cause avant la cause et premier moteur est le Nombre même ; il donne à tout, l'unité dans le multiple, il concilie le Même et l'Autre, il explique les contraires et continue l'esprit dans la matière incessamment changeante. »

Et Philolaüs ajoute : « Le monde et la nature sont composés harmonieusement de principes finis et de principes infinis ; principe pair : infini, principe impair : fini, ainsi se rattachent-ils au Nombre » (1).

Nous retrouvons chez Léonard l'esthétique pythagoricienne, mais singulièrement précisée, et amplifiée. Il dégage aussi la sienne d'une mathématique idéale : pour toutes deux chaque chose est là où elle doit être, là où l'a placée l'ordre de la beauté, c'est-à-dire l'harmonie dans l'ordre et le nombre. Dans l'une et l'autre, ce n'est pas l'individu qui est la mesure des choses, c'est l'unité d'être, et tout est fonction de ses rapports avec les choses.

Mais Léonard comble la principale lacune de l'esthétique pythagoricienne qui laisse sans véritable explication l'amour, la beauté et le mouvement de la vie ; il fait de leur suggestion sensible, le rythme et le « leit motiv » de son orchestration. Il rencontre Pythagore dans sa conception du Temps qui, naissant avec le monde ne se conçoit pas hors de lui ; dans sa conception de l'Espace : le « vide rempli » de Léonard c'est le vide pythagoricien. Ainsi l'école de Sicile et celle de Milan se retrouvent en considérant l'espace, le temps, le vide, non comme accident et *manque d'être,* mais comme substance relative et élément externe des choses, n'ayant de réalité que dans un concours avec

(1) Architas, Philolaüs, Traité de Jamblique, *Pythagore et le pythagorisme,* Chaignet, Paris, Didier, 1873, p. 79.

le fini, et inséparable du sensible où cette coïncidence s'opère : en entrant dans la zone de *l'être,* l'espace, le temps, le vide participent au fini ; hors de cette sphère ils deviennent vraiment le Vide, le Temps, l'Espace, *en soi.*

Quand Léonard écrit : « Nulle connaissance ne mérite le nom de science, si elle ne passe par la démonstration mathématique (1) », comme tous ceux qui ont voulu redéfinir et penser à nouveau les notions élémentaires du Nombre, il puisait aux sources grecques qui traitèrent de l'essence et des commentaires de *l'Un* et de *l'autre.* « Le nombre, dit Platon, commentant Pythagore (Epinomis), est le plus haut degré de la connaissance, tout procède de lui ». Telle était la plus haute révélation philosophique et esthétique de l'école, assez déconcertante pour le rationalisme simplifié qui préside à notre moderne initiation mathématique.

Vinci avait compris le système constructif et robuste de cette thèse, qui n'empêchait pas la raison de dominer rigoureusement le développement des idées. Pour lui, le « Logos » de Pythagore et le « Verbe » du Dieu des Juifs, signifiaient aussi raisonnement et rapport, intelligence divine et créatrice, car il est dit d'une part : « Tout procède du nombre », et, d'autre part : « Au commencement était le Verbe... » (2).

Entre le nombre-idée et le nombre scientifique, l'artiste perçoit que la distinction naît de la multiplicité des formes dans l'Univers : quantités, qualités, position dans l'espace, etc... ; que dans cette discrimination, l'arythmologie, la mystique du nombre à tendances métaphysiques, est demeurée l'atmosphère du nombre pur, tandis que l'abstraction du nombre scientifique aboutit à une science technique des nombres concrets, au calcul proprement dit — aux méthodes syllogistiques rigoureuses d'Euclide, que Vinci n'ignorait pas.

Avant les chiffres arabes, les lettres de l'alphabet utilisées par

(1) Mt F., fol. 2, recto.

(2) La Vulgate traduit Λόγος par Verbum, ce mot grec qui a le sens de rapport et de proportion.

les grecs, rendaient moins sensible cette distinction entre la philosophie du Nombre et le calcul concret ; alors l'Un était presque indivisible de l'unité, et le chiffre deux de l'idée de dualité ; d'ailleurs, le siècle de Vinci, plus proche des sources pythagoriciennes, était aussi plus apte que le nôtre à oublier les chiffres pour repenser des nombres-purs, pour établir un rapport constant entre l'*un* et le multiple, entre l'attribut « d'être une chose » et « d'être une autre chose ».

Il est curieux de rapprocher de certaines pages de Léonard ce passage d'une « Introduction à l'arithmétique » de Nicomaque de Gérase, élève direct de Pythagore : « Les anciens, dit-il, sous la conduite spirituelle de Pythagore, ont défini la philosophie comme l'amour dans la connaissance. Si cette connaissance s'occupe des corps, supports matériels de l'âme immatérielle, c'est cependant à cette âme qu'elle s'attachera spécialement. Car les choses immatérielles, éternelles, constituent la vraie réalité, mais ce qui est sujet à la formation et à la destruction n'est pas réel par essence. Tout ce que la nature a arrangé systématiquement dans l'univers paraît dans ses parties comme dans l'ensemble, avoir été déterminé et mis en ordre, en accord, avec le nombre par la pensée de Celui qui créa toute chose, en sorte que d'accord avec ce nombre, comme d'après un plan artistique, furent créées toutes ces choses, et le Temps, le Mouvement, les cieux, les astres et tout le cycle de révolution ».

Ce traité d'harmonie de Nicomaque ne voulait être ni d'un mathématicien, ni d'un philosophe : il était destiné à une jeune femme artiste. Mais il est étonnant d'analogie, dans sa « volonté esthétique » avec le *Traité de Peinture* qui ne voulait être qu'un manuel de peintres.

Et lorsque Nicomaque, après cette introduction, se préoccupe des proportions par rapport à un « nombre divin » générateur, — ne sommes-nous pas tout proches de la « Divine Proportione » laissée par la collaboration de Léonard et du moine bolonais Pacioli di Borgo san Sepulcro ? Ce livre, magnifiquement enrichi des dessins du Maître (polygones, polyèdres, octaèdres, dodécaèdres, etc.), décelait des préoccupations mathématiques

exceptionnelles qui dépassaient celles en honneur pendant le Moyen-Age et la Renaissance — et sur lesquelles méditera peut-être Descartes pendant les années qui précédèrent son illumination du 10 novembre 1619.

Cette « Divine Proportion » que les Allemands dans des études similaires ont appelée « die stetige Proportion » ou proportion continue par excellence, est basée comme elle le fut pour Pythagore et Nicomaque, sur la « Section dorée », cette équation initiale qui veut que « le rapport entre la somme de deux grandeurs considérées et l'une d'entre elles soit égal au rapport de celle-ci et de l'autre ».

Ce rapport baptisé « divine proportion » par Vinci et Pacioli se rattache absolument aux théories pythagoriciennes.

Pour le peintre, comme 17 siècles avant pour les pythagoriciens (spécialement les accousmatiques) — comme des siècles plus tard pour Shakespeare, Descartes, Pascal et d'autres génies — le nombre-idée et le nombre-science se traduiront également sous une proposition philosophique, géométrique ou cosmogonique ; ils leur apparaîtront la base commune d'une esthétique et d'une métaphysique. A travers les temps ces esprits se rencontrent et passent sans effort de l'évidence scientifique à la conception du nombre pur — de l'harmonie à l'intelligence pure et réciproquement — jalonnant d' « invariants » les multiples chemins de la connaissance.

A côté de Platon et d'Aristote, nous rencontrons les dix livres de Vitruve dans la bibliothèque de Léonard, entre Pline, Hermès Trismégiste et des livres arabes de médecine. C'est que Vitruve a longuement médité aussi sur les proportions, le nombre et l'harmonie dans ses préoccupations d'architecte : le thème mathématico-musical de Platon, son rébus sur le Nombre, sa théorie du rythme, de l'âme du monde (1), furent très probablement connus de lui, puis de Léonard.

Dans le Théètète et dans le Timée, nous explique Vitruve, au 3e livre, Platon jette des ponts entre les îlots de la connaissance

(1) Platon, études reconstituées par Bœckh, Paris, 1880.

esthétique, en considérant comme parallèles les opérations de la création musicale et celles du rythme prosodique, de même que celles qui joignent dans une eurythmie plastique, l'analogie des lignes, des surfaces et des volumes.

Le caractère ésotérique de ces connaissances est indéniable : c'est ce qu'ont prouvé, et l'atmosphère secrète qui enveloppait la doctrine pythagoricienne, et l'absence de tout commentaire dessiné chez Vitruve — et surtout ce soin qu'eut Léonard de voiler ses découvertes du double rébus d'une rédaction schématique, et de l'écriture renversée à la manière des Orientaux.

La corrélation entre le rythme de l'âme du monde et celui de l'âme de l'homme, sont pour Vitruve à l'origine de toute philosophie, de toute éthique comme de toute esthétique : les Grecs en ont inspiré leur art, comme Vitruve ses 10 livres, et l'association Vinci-Pacioli sa Divine Proportion, comme 18 siècles avant, Philolaüs, l'un des pythagoriciens échappés au massacre de Métaponte la traduisait en disant : « L'harmonie est l'unification du divers et la mise en concordance du discordant » (1).

Vitruve pensait que l'ordre naquit de la multitude illimitée, par l'équilibre issu de l'unité en dyade, triade, pentade et jusqu'à la divine Décade qui pour Pythagore fut le plus parfait des nombres possibles.

Il explique le synchronisme établi entre les rythmes de l'âme universelle et ceux de l'âme individuelle, par le Mouvement qui est périodicité perçue, et par une chaîne d'accords et de proportions. « La symétrie, explique-t-il en commentant Platon, consiste en l'accord de mesure entre les divers éléments de l'œuvre, comme entre ces éléments séparés et l'ensemble. Comme dans le corps humain, elle découle des proportions ; elle est réglée par la base de commune mesure : le nombre.

« Lorsque dans l'édifice est obtenue la symétrie par rapport au tout, dans chacune des parties, on obtient l'eurythmie. »

Et Vitruve insiste sur cette symphonie parfaite du jeu des

(1) Fragments de Philolaüs et Traité de Jamblique (440 av. J.-C.), Chaignet, Paris, 1873.

proportions dans le corps humain, et sur le jeu des correspondances analogues que l'architecte doit obtenir dans le plan eurythmique des édifices (1).

Nul artiste plus que Vinci n'a approfondi l'étude des formes variées fondées sur la symétrie pentagonale, c'est-à-dire sur le thème asymétrique de la Section dorée : (fleurs, fruits, organismes marins ou géologiques, dessins géométriques, entrelacs, tondis, etc.), ainsi que le révèlent les dessins de la Divine Proportion à l'Ambrosienne de Milan.

Nous y retrouvons la directe inspiration de l'école de Sicile, de même que dans les canons du corps humain qu'il établit (dessins de Windsor), et les plans d'architecture des Manuscrits ; il recueille de Vitruve la pure tradition de l'art grec : spécialement la théorie des modules de 6/1, pour la colonne dorique (proportion du corps masculin), de 8/1 pour la colonne ionique et corinthienne (proportion du corps féminin) ; ces mesures étant pour lui comme elles le furent pour l'art antique, celles du type héroïque plus que du type moyen. Elles sont une transposition dans le domaine de la forme géométrique, du concept des correspondances entre l'Homme et l'Univers.

Longtemps, après Pythagore et son école, Diodore de Sicile et Galien, Pline l'Ancien, Vitruve, l'école arabe et celle d'Alexandrie, tous préoccupés d'une anthropo-géométrie, nous rencontrons au XIII[e] siècle un artiste français de Picardie : Villard de Honnecourt, qui avait recueilli avant Vinci les pures doctrines crotoniates, pour les mettre au service de son art.

Dans son célèbre Album (2), il insiste sur le profit à tirer de la géométrie, qu'il appelle « jométrie pratique » et de ses applications à l'architecture, à l'ornementation et au dessin de la figure : « Et si troveré la force de la portraiture, écrit-il, les trais ensi coma li ars de jométrie le commande et ensaigne :

(1) VITRUVE : *De Architectura* (10 livres), livre III, C. II (Paris, Firmin-Didot, 1866).

(2) Villard de HONNECOURT : *Album, Manuscrit du XIII[e] siècle*, fac-similé aux Manuscrits du fonds français, Bibliothèque Nationale, Paris, n° 19.093.

totes ces figures sont estraces (extraites) de jométrie ». On constate en effet qu'avec Villard et le XIII^e^ siècle en général, le progrès de la géométrie pratique se manifeste en l'art du « trait ».

« Déjà à la fin du XII^e^ siècle, note Viollet le Duc dans son Dictionnaire (1), les Maîtres de l'œuvre avaient repris possession de la géométrie, et depuis, leur habileté en cette science s'accrut d'année en année jusqu'à la fin du XIII^e^ siècle. »

Uccello de Florence en eut aussi, dès 1380, d'étonnantes préoccupations : — comme nous l'avons dit en étudiant le paysage italien avant Léonard, l'enquête scientifique à laquelle son groupe s'est exercé dans un art qui reliait de plus en plus l'homme au cadre de l'univers, cette enquête enrichie de la propre recherche de Masaccio, puis de celle de Piero della Francesca, brisait définitivement le frêle cristallin, dont les giottesques enveloppaient d'ankylose l'homme et ses gestes, et les isolaient de la vie universelle.

Mais c'est Villard qui, par son Album, se rapproche le plus des Manuscrits de Vinci ; au verso du 8^e^ feuillet nous voyons une tête humaine inscrite dans un carré parfait ; mêmes réductions des figures se retrouvent chez le Maître de Milan, qui applique aux formes organiques (humaines, animales, végétales et géologiques), la méthode géométrique des inscriptions circulaires, triangulaires, quadrangulaires ou polygonales de toute forme.

Sur le même 18^e^ feuillet, une tête s'ébauche de pleine face, en un cercle inscrit dans le carré ; et un autre projet voisine, en triangle isocèle dans lequel la même tête s'inscrit de profil : sa base étant la ligne du front au menton, et son sommet le niveau externe du sommet de l'oreille.

Villard de Honnecourt étudie encore l'étoile pentagonale qui revient si souvent dans les croquis de Vinci : il y inscrit le corps humain comme l'avait déjà fait Vitruve.

Ainsi, l'emploi de la méthode géométrique pour dessiner les formes humaines, enseigné par l'école de Vinci, était déjà connu

(1) VIOLLET-LE-DUC : *Dictionnaire*, tome IX, p. 197.

et pratiqué au Moyen-Age et hors de l'Italie : l'Album de Villard de Honnecourt écrit en vieux français et traduit en latin, nous en est un précieux document.

D'autres manuscrits nous le prouvent encore : telle cette « géométrica Gerberti » (1) recueils d'études qui posaient les mêmes problèmes et où les géomètres et architectes des XII^e^ et XIII^e^ siècles puisèrent pour leurs recherches pratiques. Il semble même d'après cet ouvrage qu'ils y interrogeaient la méthode trigonométrique des sinus, d'origine arabe.

Ces ouvrages de très probable inspiration pythagoricienne furent d'incontestables documents pour Léonard de Vinci : il en eut certainement connaissance par les savants de la cour de Louis XII qu'il rencontra vers 1498 à Milan lors de la conquête française en Lombardie, et par les géomètres espagnols qui suivirent les Borgia en Italie.

Ses Manuscrits portent même la trace d'un fort ancien traité dit « Pratike de jométrie » (2) et d'un autre plus ancien encore semble-t-il, un Traité d'Algorisme, tous deux en vieux français (3).

Le « Pratike de jométrie » commence ainsi : « Mesure de l'inscription du carré dans le cercle et du cercle dans le carré, — sous le nom de « sorcrois du quarré escrit dans le cercle et sorcrois du cercle dans le quarré ».

On y trouve aussi une méthode pour mesurer la hauteur d'une tour ou la largeur d'un fleuve à l'aide de l'astrolabe : or l'usage de l'astrolabe est maintes fois cité dans les Manuscrits de Vinci.

En lisant les quatre livres d'Albert Dürer sur « la Proportion des parties et traicts du corps humain », on est frappé de la similitude des textes du maître de Nuremberg et des Manuscrits, et aussi de l'analogie des méthodes qui y sont en honneur et de celles de l'Album de Villard de Honnecourt : mêmes applica-

(1) Edition Boubnov Berolini, 1899, Paris.
(2) Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris, n° 2.200.
(3) Bibliothèque municipale, Leipzig, 1908.

tions des mesures du dessin de la face humaine, même mesure quadrangulaire dons ils se servaient pareillement dans une série de lignes parallèles pour établir leurs proportions.

Ainsi, Villard, Léonard et Dürer aboutissent tous trois à ces sectionnements, dits « mises au carreau » et fort utilisés sous forme de « grille » dans les ateliers italiens ; tous trois ramènent pareillement les plans du corps humain à des figures géométriques élémentaires, entre autres celles du triangle et du carré.

Il est donc vraisemblable que Vinci a connu Villard, comme Dürer a connu Vinci et Pacioli (les documents de la Bibliothèque de Weimar en font foi) au cours du voyage que fit l'artiste bavarois à Venise et Florence en 1505, pour s'initier aux « proportions et mesures secrètes » du livre de la « Divine Proportione ». Ce livre eut une formidable influence sur les savants, les peintres et les architectes de la première Renaissance, il servit de base à plusieurs mathématiciens du XVI^e^ siècle. « Les pyramides et figures géométriques de mon livre sont de la main de mon illustre compatriote Léonard de Vinci, de Florence, que dans la science et le dessin, nul homme n'a jamais approché », confirme Pacioli dans l'Introduction de cet ouvrage (1).

Déjà 50 ans avant Léonard, Léone Battiste Alberti consacrait un de ses ouvrages à l'étude des mesures du corps humain (2), où il s'appliquait à dresser la liste détaillée de ces mesures, relevées à l'aide d'un instrument mécanique, dit « finitorium » qu'il décrit minutieusement et que semble avoir ignoré Vinci ; mais Alberti n'était pas en cela un novateur, il tenait de l'atelier de Gaddi cet appareil qui empruntait à l' « astrolabe » les « gradus », subdivisions égales entre elles, et le « cadran » si utilisé au Moyen-Age pour l'architecture et dont on croit l'origine égyptienne.

Bien plus qu'Alberti, Vinci est un novateur : avec Dürer, ils adoptèrent pour la mesure du corps humain des proportions

(1) *De divine Proportione*, texte de fra Pacioli di Borgo, dessins de Léonard, Alde, Venise, 1505.

(2) *De Statua*, Florence, 1412.

« héroïques » auxquelles nous faisions précédemment allusion, ainsi qu'en témoigne le *Traité de Peinture* « della sommita del capo a di sotto del mento 1/ 8, écrit Vinci ».

« Vitruvio, architecto studi mette nella sua opera d'architectura che la misure dell'omo sono dalle natura distribute in questo modo » cite encore un texte de Léonard (1).

A l'appui de ce texte, on trouve à la Galerie de peinture de Venise, les notes et dessins du corps humain, détachés d'un recueil de Vitruve, édité par Giocondo en 1511 et réédité par Cesariano en 1521 ; Léonard en eut connaissance même avant les éditions, puisqu'il y fait allusion dans ses Manuscrits, et que d'autre part il quitta l'Italie en 1513 pour la France où il devait mourir à Amboise en 1519.

Il avait adopté les canons de proportions de Vitruve, en les corrigeant et les complétant par d'autres documents de sources grecques et byzantines, qu'il puisa probablement au cours d'un voyage qu'il aurait fait en Orient vers 1495, mais dont les preuves sont vagues, et les relations perdues, avec les 6.000 feuillets manquants des Manuscrits (sauf une lettre au Diodario de Syrie et une description du Mont Taurus (2).

Il ressort des écrits de Vitruve, au Livre III, que les peintres et sculpteurs grecs avaient étudié la question des proportions du corps humain avec soin et que, pas plus que les architectes, ils ne s'étaient contentés d'un canon arithmétique et d'un barème numérique, mais qu'ils avaient appliqué ce que Vitruve appelle par oppositon à la « symétrie arithmétique » ou « statique » obtenue par une simple échelle de coefficients entiers ou fractionnaires, la « symétrie géométrique », c'est-à-dire la mise en proportion, au moyen d'une méthode graphique de surfaces, dont les dimensions linéaires peuvent présenter des rapports irrationnels, « commensurables en puissance », suivant l'expression de Platon dans le Théétète.

Quand on lit les Manuscrits de Vinci, on est généralement

(1) Manuscrits de Windsor (édition Rouveyre, Paris).
(2) Codex Atlanticus de Milan, fol. 41.

frappé de « l'hermétisme » de son texte comme de son écriture. Il ne fait qu'imiter les pythagoriciens qui punissaient ou faisaient mystérieusement disparaître les divulgateurs de leur doctrine, et nous retrouvons pareillement chez Vitruve, des obscurités ou plutôt des réticences voulues, et ce secret d'un enseignement confidentiel, que se transmettaient durant tout le Moyen-Age les familles d'architectes, les ateliers d'art et les corporations ou artisanats.

Comme l'enseignement religieux et philosophique, l'enseignement professionnel avait dans l'antiquité et jusqu'à la Renaissance un caractère ésotérique, aussi bien dans l'art que dans la médecine, et l'industrie, et c'est aux caractères géométriques et « hermétiques » de la tradition pythagoricienne qu'on peut l'attribuer.

La symétrie née de la « jométrie » fut donc toujours la discipline maîtresse de la science architecturale et plastique : le mérite de Vinci fut de l'avoir le premier appliquée à la peinture, et c'est à cette lente élaboration d'un art qui pour être plus parfait se fait science, que nous devons la richesse inouïe de ses dessins et de ses Manuscrits.

Rappelons que pour les anciens, de même que pour les ateliers de la première Renaissance, le mot symétrie signifiait « commensurabilité entre tous les éléments d'un ensemble, et entre chacun de ces éléments et l'ensemble ».

L'importance donnée par Pacioli dans la Divine Proportion au triangle rectangle, s'inspire de la valeur qu'avait pour les disciples de Pythagore, l'angle droit inscrit dans un demi-cercle; et le moine bolonais rappelle que devant cette découverte, le Maître de Sicile sacrifia 100 bœufs aux dieux en son honneur.

Le rôle supérieur attribué par Platon au dodécaèdre (symbole géométrique du Cosmos et quintessence de toute forme) est développé par fra Pacioli et illustré par Vinci dans les multiples figures, générées de la Section dorée : cette Divine Proportion, livre unique pour l'étude des données scientifiques de l'Esthétique vinciane, se trouve difficilement hors des bibliothèques

italiennes, pour lesquelles il a été édité la première fois à Venise chez Alde Manuce, en 1505.

Ainsi donc, par la géométrie ésotérique ou pratique, se sont transmis les constants rapports, la permanente harmonie entre le rythme universel et l'art particulier, entre le macrocosme et le microcosme vivants. De la mystérieuse Egypte, de la Grèce latine et du sensuel Orient aux cathédrales gothiques, comme de Pythagore à Léonard, la mathématique inscrivait dans son cadre austère toutes les formes que l'émotion humaine revêtait pour s'exprimer et se survivre.

Elle l'inscrivait dans l'harmonie, et cette harmonie se traduisait bien avant les Manuscrits, dans les Mythes d'Eleusis, la Gnose, l'Alchimie et la Kabbale. C'est de les avoir scrupuleusement interrogés qu'est née, on le sait, la légende d'un Léonard Mage et Nécromant ; légende accréditée par le Sâr Péladan, mais formellement démentie par les Manuscrits eux-mêmes, où le Maître de Milan fait le véhément procès des sciences dites occultes (1).

Cette conception harmonique des « concordances » de la vie universelle s'appliquait tout naturellement aux opérations de l'intelligence ; elle était aussi perception, et établissement des rapports, des syllogismes qui enchaînent les concepts, et d'où les analogies découlent comme des proportions logiques qui s'imposent.

C'est ainsi que des analogies plastiques ou musicales se rencontreront dans la nature d'un être, à côté d'une intelligence proprement dite ; c'est ainsi qu'un artiste pourra ne pas être intelligent ; son harmonie intime, intuitive ou acquise, parfaitement adaptée aux contingences comme à son physique, pourra même être sa suprême intelligence.

De la géométrie naît donc avec la symétrie l'harmonie ; et avec elles, le rythme, dans ce qu'Aristoxène de Tarente (un des derniers pythagoriciens du groupe d'Archytas) définissait :

(1) Mr. B. fol. 64, Mt. F. fol. 31.

« Le rythme qui est une mise en ordre déterminée du chaos et du temps ».

Une définition plus moderne souligne avec E. d'Eichtal, les données scientifiques de celui-ci par ces termes :

« Le rythme est dans le temps ce que la symétrie est dans l'espace ».

Et M. P. Servien (1) ajoute « Supposons que cette trame du rythme ou périodicité perçue puisse être saisie effectivement comme nombre ; elle constituerait au sein d'une matière encore si peu accessible à la recherche scientifique, un domaine où la science serait immédiatement chez elle.

« Nous posons donc en principe, que chaque fois qu'on parle de rythmes, on a perçu d'une façon plus ou moins parfaite : des *nombres*...

Il semble que la notion numérique étant seule capable de suivre la notion de rythmes dans toute son extension, c'est en celle-ci, comme suite de nombres entiers, que l'on découvre une loi simple. »

C'est ainsi que pour les antiques tragédies méditerranéennes, la corrélation entre la musique et la prosodie était parfaite, tant au point de vue des éléments que des phénomènes rythmiques, et que le rythme de la danse était analysé et mis en nombre par l'art grec, comme gestes groupés en mesures d'égales durées, exactement comme le rythme prosodique ou musical.

Nous ne considérons ici le rythme dans l'art qu'en tant que nombre, ayant insisté précédemment sur la valeur de l'image comme nécessité de perception sensible du nombre.

Les « mots et chiffres de puissance », — tant au cœur de l'Egypte ancienne que dans la mystique pythagoricienne, et dans les textes de la Gnose et de la Kabbale — ont joué un grand rôle dans les rites autant que dans l'œuvre artistique. Mais toute

(1) *Pius Servien :* Les Rythmes comme introduction à l'Esthétique (Paris, Boivin, 1930, p. 27).

magie est relative, celle d'un siècle donné peut être la science du siècle suivant, et Vinci a trop souvent été suspecté de pratiquer ses formules pour que nous ne ramenions pas à des données scientifiques le prétendu occultisme dont on l'accusa.

Du Nil obscur à l'atelier lumineux de Florence où fut peinte Monna Lisa, il semble que se répète dans le Bois Sacré des arts l'incantation mystérieuse: « Je suis Isis, la Déesse, la Dame des mots de puissance, des mots dont le secret est Magie et Amour » (1).

Tout ce qui libère une force ou la capte est considéré comme occulte ou miraculeux : opération dynamique, captation ou émission incontrôlées de force, ont toujours été suspectées de Magie : et Léonard dut sourire devant ceux qui ne pouvaient le comprendre, car le côté charlatanesque de l'art et de la science, comme les vulgarisations déformées de celle-ci, lui causaient un véritable dépit.

Les Rites, ces mises en action des symboles, qui exercent un pouvoir naturel sur les foules, n'en avaient pas à ses yeux sur les choses de l'univers dénuées de facteur intellectuel, pas plus que sur le monde astral.

Il concevait la Magie telle que l'a récemment définie le Comte de Larmandie : « La rationalisation, l'étude systématique du maniement des forces (captation, condensation, application) des correspondances » (2).

Le génie de Vinci percevait, en effet, au plus haut point les correspondances; quant à leurs captations, il semble que sa science seule était sa magie, et tout dans sa vie porte à croire qu'il envisageait les rapports de l'homme avec la divinité tels que le « pari » de Pascal tenta de les établir, tels aussi que les suppose le Comte de Keyserling quand il écrit : « que les dieux soient des réalités objectives ou simplement subjectives... dans tous les cas une prière sincère crée un canal, par lequel la représentation peut se répercuter sur celui qui prie. Dans l'antique

(1) Il est curieux de lire sur ce sujet *La Connaissance de la Déesse* (de Lucien Fabre, Paris, les Portiques).

(2) C. de Larmandie : *Magie et Religion*, Paris, 1905.

foi aux formules magiques, il y a plus de vérités que notre époque ne veut l'admettre : les paroles et les préceptes possèdent des vertus qui se communiquent même à celui dont l'esprit n'en saisit que la lettre » (1).

Mal affranchis du miraculeux et du diabolique qu'impliquait l'ésotérisme scolastique du Moyen Age, les contemporains de Vinci incapables de comprendre son génie, tout en en recueillant les preuves, rattachaient celles-ci à un pouvoir occulte mal défini ; d'ailleurs entre un Savonarole et un Alexandre VI, ils étaient particulièrement mal placés pour délimiter le Divin et le Malin. Voilà pourquoi de son vivant même, on le compara à l'Hermès Trismégiste qui fut, à l'époque ptolémaïque, le patron des chercheurs et détenteurs de secrets : magiciens, alchimistes, spirites, nécromants, kabbalistes, en un mot, tous ceux qui s'occupent de sciences hermétiques.

L'artiste s'en défendit énergiquement, nous l'avons dit, au nom des données purement scientifiques que son intuition déduisait du secret des choses, et des formes cosmiques.

Il acceptait les sources mathématiques que l'Egypte, la Grèce, et la Grande Grèce attribuaient à l'univers organisé et à l'être qui s'y meut — mais il ne voulait pas laisser assimiler son nom à celui de Tôt-Hermès, pas plus qu'à celui de Mahât, déesse de la loi physique et morale, régulatrice des rythmes — alors que son clair génie acceptait le Dieu chrétien, en louant son œuvre dans son mystère même, et dans son ordre harmonieux.

Lorsque Taine dit que « Vinci fut le frère italien de Faust », nul doute qu'il n'ait fait protester la lumineuse et méditerranéenne intelligence de celui dont le caractère fut la vivante négation du génie germanique aux nébuleuses et complexes duplicités.

Il serait déjà plus juste de voir dans l'esthétique du Maître, « le mariage de Faust et d'Hélène », comme Gœthe l'exprime en une lyrique analyse de l'œuvre de Léonard, dans son « Voyage d'Italie. »

(1) *Journal d'un philosophe*, Comte DE KEYSERLING, Paris, 1929.

Ainsi la prétendue magie de Vinci était, non un pouvoir occulte, mais une force divinatrice et créatrice, née de la certitude des rapports du Grand et du Petit et de leur eurythmie, — d'une orchestration de la durée et de l'espace dans une modulation esthétique de la rigueur mathématique, en relation constante avec la création vivante.

L'analogie du « petit monde » et du « grand monde » cesse d'être statique pour Léonard et devient dynamique. L'homme, microcosme dans le multiple correspond au macrocosme-Dieu et Un, dans une relation continue. Les mains de l'artiste, et, en général, l'amour et le génie humains, prolongeront ces correspondances : leur volonté créatrice au sein de la nature développera et exprimera dans des gestes semblables, l'acte initial et fécond du Créateur. Alors Vinci dira avec Hermès auquel on l'assimile : « En haut les choses célestes, en bas les choses terrestres — mais par le mâle et la femelle, l'artiste et l'image, l'œuvre de relation s'accomplira ».

Un grand médecin, contemporain de Vinci, Paracelse (1493-1541), qui s'est beaucoup occupé de symboles magiques et de talismans, travailla même d'après une théorie « harmonique » la physiologie, pensant que tout état pathologique se ramenait à une rupture d'harmonie, à une « dissonance » dans l'ordre des tissus. et les Manuscrits commentent certainement cette doctrine quand ils nous disent : « La maladie est une rupture d'harmonie entre les tissus vivants, et la mort est la dernière étape » (1).

Léonard ne semble donc pas s'être adonné à la Magie Blanche (magie scientifique et mathématique) pas plus qu'à la Magie Noire (nécromancie, spiritisme, etc.), et il n'est pour rien (ou alors c'est qu'on s'est servi de ses travaux) dans l'édition de 1604 à Passau d'une « Cabala Nigra et Alba », traité de cabalistique qu'on a tenté de lui attribuer, et dont la connaissance aurait inspiré à Gœthe son Docteur Faust.

« Sa place demeure, si on la considère hors de l'Art, à côté

(1) Mt D Folio, 12 recto.

des Cardan, des Galilée et des mathématiciens des XVI^e^ et XVIII^e^ siècles, hommes de science et non magiciens. » (1)

Ils s'éloignent tous nettement de cet occultisme gothique, ténébreux et mythique — mélange de sorcellerie antique et de magie alexandrine, caricature fiévreuse du mystère pythagoricien, réveillée de loin en loin pour leur propre confusion, par des Simon le Mage, Alcofribas, Mesmer ou Cagliostro.

Vinci s'éloigne même de cette magie méditerranéenne moins obscure mais non plus fondée, qui se réclame de la métaphysique des nombres et des secrets, survivante de la Confrérie pythagoricienne ; magie qui a conservé jusqu'à nos jours des adeptes sur les rives latines, et dont les cénacles se transmettent les rites, sous forme de « signes », « pentacles », pour asservir le monde élémentaire, déchaîner ou dompter les esprits ou démons du plan astral (2).

Sans parler du « Collegium lucis » des Rose-Croix, dont les arcanes sont inaccessibles depuis des siècles, ni des loges maçonniques opératives d'Europe, dont la « Grande Loge d'Angleterre », fondée en 1717, orienta les activités vers le domaine spéculatif, — on retrouve du temps de Vinci l'existence d'un de ces collèges ésotériques signalé par une lettre adressée de Lyon à Agrippa de Nettesheim, par le médecin Landolphe vers 1510, c'est-à-dire trois ans avant l'arrivée en France de Léonard de Vinci. Ce document recommande au célèbre maître ès sciences occultes, un « chercheur diligent » porteur de correspondances, à mettre à l'épreuve avant la réception éventuelle dans leur société (« si in nostra velit jurare capitula, nostro sodalicio adscitum face »).

Certains passages de Vinci feraient croire qu'il eut connaissance d'un écrit du XII^e^ siècle attribué au moine Bertrand Sylvestre, professeur à l'école de la Gatienne (Cathédrale de Tours), et intitulé « De mundi universitate sive Megacosmus et Microcosmus », étude entièrement consacrée à la métaphysique

(1) G. Libri, *Histoire des Sciences mathématiques, en Italie* (Paris, Renouard, 1841, p. 17).

(2) La Sicile, la Ligurie, la Provence, les Alpes, la Bretagne, les Cévennes ont des sectes et coutumes nées de ces rites obscurs.

du Timée et à l'occultisme pythagoricien à travers Platon. D'autres similitudes ne se rencontrent pas moins lorsque M. Charles Singer note dans « From in Magic to Science » (Benn, London, 1928) des extraits de la nonne bénédictine Hildegarde de Bingen (XI^e siècle), et ceux de l'abbesse Herrade de Landsberg (XII^e siècle), dont les miniatures accompagnant les textes reproduisent chez l'une et chez l'autre un pentagramme de l'homme nu au centre de l'univers planétaire, relié par des rayons à un macrocosme circulaire. Nous en trouvons de presque identiques chez Léonard, et comme nous, M. Singer conclut à la délimitation impossible entre ce qu'un siècle appelle Magie, et ce qu'appellera Science le siècle suivant, en raison de l'impondérable réseau que tisse autour d'elle toute connaissance. C'est pourquoi à la base de ses travaux scientifiques, Léonard posait cet axiome : « Toute vérité a un lieu plus ou moins immédiat avec chaque vérité » (1).

Après cette incursion vers les sources pythagoriciennes de Léonard dans sa recherche scientifique, nous reviendrons à la documentation de P. Duhem, concernant cette œuvre, et celui que nous rencontrons avant même Pacioli, dans les commentaires autour du nombre et de la Section dorée, est Albert de Saxe.

Ici une confusion de nom a pu entraîner à des attributions abusives ; cet Albertutius, dont l'indication revient souvent au cours des Manuscrits, est-ce Albert le Grand dit Albert de Saxe, dont les écrits ont été étudiés par Vinci ?

Est-ce Albert Dürer, cet élève certain du Maître de Milan ?

Celui que désigne une main inconnue sous le nom d'Albert de Sassonia, dans un Commentaire de Vitruve paru à Bologne, en 1532, est à n'en pas douter Albert Dürer, puisqu'il y est fait allusion aux influences de Léonard et de Pacioli sur l'artiste de Nüremberg.

Par ailleurs, l'influence d'Albert de Saxe, auteur des *Questions sur la pluralité des mondes,* s'exerçait sur Vinci, dès 1498,

(1) Mt F., folio 46, recto.

époque à laquelle les Manuscrits commentent cet ouvrage, en opposant à l'attitude négative d'Albert de Saxe, des certitudes qui s'appuyaient sur Nicolas de Cues. Pierre Duhem suit scrupuleusement les emprunts faits autour de ce problème, et autour de celui des « deux infinis » qui semblent avoir retenu longtemps l'étude de Léonard. Celui-ci aurait interrogé, sous l'influence de Nicolas de Cues, non pas les écrits mêmes d'Aristote, mais des commentaires de la physique d'Aristote vulgarisés par Robert Grossetête, évêque du Comté de Lincoln, en 1260, et qui eut pour disciple, 400 ans plus tard, Roger Bacon.

C'est par la similitude des textes plus que par des indications précises, que cette influence se décèle, car les Manuscrits ne nomment pas l'auteur anglais, mais Léonard est sollicité, on le sent, dans le même esprit que lui, par l' « infiniment grand et l'infiniment petit », et ses notes prouvent la plénitude de sens qu'avaient pour lui ces débats : « Les termes de la ligne sont les points, dit-il (1), et les termes de la surface sont la ligne, comme les termes des formes sont les surfaces.

Qu'est le point ? Le point est départ ou terme de la ligne, il n'est pas partie de la ligne » (2).

La théorie de l'Ecole de Paris, si en honneur vers 1450, du « *Minimum in quod non* », qui borne toute forme et toute puissance au mouvement, préoccupait vivement Vinci, et la documentation de Duhem sur ce point est spécialement importante ; elle déblaye peu à peu les terres où plongeaient les racines de sa science ; elle énumère ses prédécesseurs probables dans la mécanique, la physique et la statique ; elle tente de reconnaître ses lectures possibles, si restreints qu'aient été sur ce point les renseignements fournis par l'élève-secrétaire du grand peintre, François de Melzi, qui remporta d'Amboise à Milan-Vaprio, en 1520, toute sa bibliothèque, avec ses dessins et ses Manuscrits.

Léonard est l'autodidacte par excellence, et, malgré la dispersion de son œuvre écrite et peinte, malgré même le morcellement

(1) *Codice Trivulzio*, trad. Beltrami, (Milan, 1891).
(2) *Idem*.

des notes laissées dans les Manuscrits, on devine l'unité dans cet esprit, l'ordre dans le développement progressif de son argumentation, la méthode en science comme en art, et, sous cette puissante originalité, on trouve une pensée classique, maille solide dans l'immense chaîne de la Connaissance. Sa « volonté de science », sa « volonté d'esthétique » si soumise à la loi de continuité dans la pensée humaine, sa conception pythagoricienne et platonicienne du monde, sa recherche expérimentale et logique à la fois, sa certitude des rapports proportionnels et constants entre le Grand et le Petit, l'Un et le Multiple, toutes ces données constituent dans cette carrière double, le balancier qui va incessamment de l'humain au spirituel, et qui relie la tradition classique et la méthode scolastique, aux exigences de la pensée libre, et des sciences exactes du monde moderne.

P. Duhem a le grand mérite de présenter le peintre-savant, solidaire du passé, dont il s'est assimilé les enseignements, et solidaire de l'avenir que ses intuitions, ses anticipations et ses certitudes ont fécondé. « Ses notes, nous dit-il, impudemment pillées, égarées ou plagiées, ont semé aux quatre vents du ciel une semence féconde des vérités qu'elles contenaient, mais une connaissance meilleure de son œuvre lui est due par nos générations dans un légitime hommage, qui dissipera le voile demeuré sur sa grande figure » (1).

Parmi les travaux de Léonard, sa doctrine géologique est peut-être la plus complète, la plus géniale, la plus durable ; et Duhem a recueilli les précieuses sources de cette science qui a fait de lui le véritable précurseur de la géologie moderne.

A part le livre de Théon de Smyrne et l'Histoire naturelle de Pline qui ont pu lui servir et qui sont signalés dans sa bibliothèque par l'artiste lui-même, des études originales ont été faites par lui, dont on ne trouve de précédents dans aucun document, surtout en ce qui concerne la minéralogie et la paléontologie, dont il restera le véritable initiateur ; il en a condensé la plupart

(1) P. Duhem, op. ct., p. 140.

des observations dans le Codex Atlanticus que conserve la bibliothèque du Vatican.

La formation des roches sédimentaires, leur érosion et la trace laissée par le passage des eaux, les dépôts révélateurs d'une faune et d'une flore (de coquillages, squelettes, etc...) entre les couches de terrain, autant de découvertes qu'on peut très authentiquement lui attribuer, et qu'il a décrites avec une précision qui n'a été dépassée ni par Cardan dans ses travaux de paléontologie, ni par Bernard Palissy dans sa *Practique des discours admirables,* ni par les spécialistes de ces questions jusqu'au début du XIX^e^ siècle.

Léonard de Vinci a réduit à néant les théories en cours, au XV^e^ siècle, qui voulaient voir dans les traces de sable et de coquillages au sommet des montagnes, des vestiges du Déluge relaté par la Bible. Il prouve, avec de multiples exemples à l'appui de sa thèse, l'érosion progressive des terrains sous l'action des eaux, et les dépôts du calcaire de ces eaux, de leur flore et de leur faune marines sur les plus hauts sommets à l'époque quaternaire.

Ses tableaux précisent dans leurs premiers plans (*Vierge aux Rochers, Sainte-Anne, Orphée*), ou dans leur arrière-plan (*Joconde, Annonciation*) son observation exacte, et son étude approfondie dans la formation des terrains ; il ne dut qu'à cette observation et à son intuition suivie d'expériences répétées, de telles réalisations ; les théories des savants l'aidaient seulement à élargir la portée de ses recherches.

Quelle que soit la part qu'il doive aux travaux de Nicolas de Cues, ainsi que le pense P. Duhem, où à ceux d'Albert de Saxe, spécialement au livre de ce dernier *De coeli et Mundo,* c'est avant tout dans le spectacle de la nature et dans son analyse qu'il tirait par déductions successives une vaste et puissante synthèse de son ordre et de son unité ; il célébrait une « bellezza del mundo » harmonieuse et souple dans sa gaine mathématique.

La particularité infiniment rare et émouvante, comme aussi du plus haut intérêt, est que ses notes manuscrites nous offrent toutes les phases successives par où il passe dans sa double

ascension scientifique et artistique ; c'est le lent cheminement vers la certitude, de laquelle il tirera une loi. Le *Traité de Peinture* est particulièrement précieux en cela, qu'il est le seul des recueils prévus et annoncés par Léonard, qui sous la forme brève de maximes, expose précisément l'énoncé de lois vérifiées. Par sa condensation, il nous laisse regretter davantage ce qu'eussent offert aux divers arts ou sciences, d'autres traités extraits des Manuscrits et que la mort ne lui laissa pas le temps d'achever.

Les notes concernant la Mécanique de Vinci ont été récemment et remarquablement réunies et étudiées par M. le professeur Robert Marcolongo, de l'Université de Naples, ainsi que celles accompagnées de dessins, concernant la Statique et la Dynamique.

Il y dégage le sens élargi de cette Mécanique, dont les formes qui l'occupent ont pour effet, soit de s'opposer à certains mouvements, en maintenant les corps auxquels elles s'appliquent en équilibre, c'est l'objet de la Statique, soit de provoquer le mouvement et de l'évaluer, c'est l'objet de la Dynamique.

« A l'une et à l'autre de ces branches principales de la Mécanique rationnelle, dit M. Marcolongo, Léonard a apporté des contributions importantes » (1).

Et ce moderne savant fait valoir notamment que c'est au grand artiste du XVI^e^ siècle que nous devons les premiers clairs aperçus sur la notion du « mouvement de force », fondamentale en cette question.

« Léonard, ajoute-t-il, s'est servi de cette notion en certains cas particuliers, pour effectuer ce que nous appelons des compositions ou décompositions de formes. On lui doit encore d'ingénieuses déterminations de centres de gravité, et il a de plus entrevu le principe des vitesses virtuelles ».

Quant à la Dynamique, le professeur Marcolongo établit comment Galilée fut devancé par Vinci, qui, par exemple, à propos de la chute libre des graves ou de leur mouvement sur un plan

(1) Léonard de Vinci, R. Marcolongo, Figaro, 20 nov. 1931.

incliné, a parfaitement trouvé la loi de variation de la vitesse avec le temps de la trajectoire.

Toujours le souci de Vinci est d'appliquer à des cas particuliers l'abstraction numérique, c'est le fait d'un esprit exercé à l'utilisation concrète de ses certitudes, qui, dans les 600 pages des Manuscrits, traduit et reprend le thème permanent de l'arithmologie mystique.

Il pense esthétiquement sa science, et scientifiquement son esthétique, car il sait que la proportion se trouve dans toutes mesures, dans les nombres, les lignes, les formes, les sons, les poids, l'espace et le temps, et que la proportion est la première condition de la beauté.

Lorsque P. Duhem cite les écrits d'Albert de Saxe comme sources pour Vinci, il ajoute, comme nous l'avons dégagé précédemment, que celui-ci déborde ou réfute souvent les doctrines, du moine allemand, en suggérant d'autres problèmes à côté des siens, en lui opposant des théories nouvelles : hypothèse de la pluralité des mondes, que reprendra Fontenelle (1). De même pour le problème du centre de gravité de la pyramide, et du centre de gravité de la sphère des eaux ; Vinci en donne des démonstrations que Maurolyens ne donnera qu'en 1548.

Léonard partage la théorie d'Albert de Saxe sur la « vitesse d'un mobile » (2), sur les taches et les éclipses de lune (3), sur les sons produits par les mouvements célestes (4), sur le centre de gravité de la terre (5) et sur la sphéricité du globe (6).

Mais, c'est de ses propres intuitions et observations, que Léonard affirme « que la lune et les étoiles n'ont point de lumière propre, et réfléchissent la lumière du soleil, grâce aux eaux qui les entourent », et qu'il s'élève contre « la transparence de Vénus et de Mercure », théorie préconisée par Albert de Saxe.

(1) Mt F., folio 69, recto.
(2) Mt I., folio 120, recto.
(3) Mt F., folio 84.
(4) Mt F., folio 56.
(5) Mt F., folio 70.
6) Mt F., folios 84 et 52.

Dans un hymne lyrique au soleil, Vinci le replace au centre du système planétaire, et il nie l'hypothèse géocentrique du savant saxon qui donnait cette place à la terre.

En 1797, Venturi, à la suite de ses recherches vincianes, annonçait au monde des sciences que quelques-unes des lois essentielles de la Mécanique connue à la fin du XVIII[e] siècle, avaient déjà été consignées dans les Manuscrits de Vinci, qu'elles avaient donc devancé Cardan, Galilée, Képler Newton, Copernic, Tartaglia et tous les savants des deux derniers siècles ; Venturi ajoutait que, notamment, une théorie de Mécanique, publiée sous un nom d'emprunt vers la fin du XVI[e] siècle, avait été, très probablement, composée par Léonard de Vinci.

Cardan signale avoir eu entre les mains, en 1549, un traité d'anatomie de Léonard, et Benvenuto Cellini, vers 1568, s'était rendu acquéreur, dit-il dans ses mémoires, d'un Traité de perspective, qui lui était attribué également.

Mais c'est surtout fra Luca Pacioli qui nous a renseignés sur l'achèvement du Traité de Peinture qu'il a vu rédiger, et dont deux copies authentiques sont conservées à Rome, l'une au Vatican, l'autre à la Galerie Barberini ; le moine bolonais précise, dans les termes que nous avons précédemment cités, la collaboration de Vinci à sa Divine Proportion, et il ajoutait : « Ainsi que vous pourrez le voir parfaitement ici, d'après la représentation de tous les corps réguliers et ceux qui en dérivent, qui ont été dessinés par le très digne peintre-architecte, savant et musicien, doué de toutes les facultés, mon compatriote L. de Vinci, de Florence, alors que nous nous trouvâmes en la ville de Milan au service du très illustre duc Ludovic Sforza, de 1496 à 1499 (1). »

Pacioli avait déjà fait paraître, en 1494, à Venise, une *Summa arithmetica Geometrica,* à laquelle Léonard ne demeura pas étranger, si l'on rapproche de cet ouvrage ses notes des Manuscrits à cette époque. « Ces travaux dus à la collaboration du

(1) De Divine Proportion, Introduction, (Venise, 1505).

peintre et du moine, dit G. Libri (1), ont servi de base aux travaux de tous les mathématiciens du XVI^e^ et du XVII^e^ siècles ».

En effet, le *Traité de Méchanique*, de Roberval, paru en 1644, est tout inspiré des observations contenues dans les Manuscrits.

Pareillement, le *Traité de l'Horloge à pendule*, du savant belge Christian Huygens, datant de 1673, rappelle étrangement les travaux de Léonard, en 1507, sur l'horloge de Chiavari, et sa théorie sur la notion du « centre de gravité accidentelle » (2).

Jérôme Cardan a pillé les papiers de Vinci, affirme Duhem, et c'est fort vraisemblable, puisque le peintre empruntait, nous dit-il dans ses notes, de nombreux ouvrages à la bibliothèque de Cardanus, le propre père de Jérôme.

La Dynamique enseignée à la fin du XVIII^e^ siècle au Collège de France alors qu'y professait Venturi, et celle de Vinci, présentent tant de points d'analogie, — de même que le petit Traité de Bernardino Baldi, abbé de Guastalla, sur la Statique et la Mécanique dit « Exercices sur la mécanique d'Aristote », avait tant de ressemblance avec les notes du Manuscrit A sur ces questions, — que P. Duhem est persuadé de l'utilisation, peut-être innocente d'ailleurs, des œuvres dispersées de Léonard, par ces divers savants.

Le peintre avait aussi atteint la loi fondamentale de l'Hydrostatique et reconnu comment elle devait être reliée aux principes de la Statique générale. Mais la vérité, dont il avait eu la vue si synthétique, n'était plus apparue que morcelée et fragmentaire à ceux qui s'étaient emparés, ou indirectement inspirés de ses notes, commentaires méthodiques des travaux d'Archimède.

La tradition de ses enseignements, recueillie à Milan, avait coulé en nappe souterraine par des filets d'eau féconds, mais dispersés, — et non en fleuve large et libre, ainsi que l'eussent mérité ses travaux et ses géniales intuitions, au grand soleil de la connaissance entre les terres de la Science.

Il faudra attendre des confluents heureux comme la pensée

(1) Guil. Libri : *Histoire des Sciences mathématiques en Italie* (Paris, Renouard, 1841, p. 17).

(2) Mt A., folio 43, recto.

universaliste d'un Pascal, pour que ces enseignements résurgissent et prennent par rapport aux autres esprits de génie leur véritable valeur d'universalité et d'analyse à la fois.

« Celui qui sait, dit Platon, a appris sa science d'un autre, — ou il a trouvé seul ce qu'il sait par propres déductions. La science qu'on apprend d'un autre est, pour ainsi dire, extérieure, alors que celle qu'on trouve seul nous appartient en propre. »

Cette dernière science était bien celle de Léonard qui eut le tort inhérent à sa valeur même, de travailler pour l'idée et la réalité à atteindre, sans chercher à y attacher son nom. Semeur d'idées dans la terre du réel qu'il a labourée, il n'a pas vu lever la moisson. Mais la dispersion même de ses richesses servit la marche progressive de la science sous d'autres noms que le sien : sa pensée n'oublia que de prendre date dans l'histoire de celle de l'humanité.

Peut-être aussi d'autres considérations l'arrêtaient-elles, — ainsi que le ferait croire ce curieux passage de ses notes conservées au château de Holkham (1), au sujet d'un dessin représentant une sorte de scaphandre : « Eu égard à la méchanceté des hommes, je ne publie ou ne divulgue pas le moyen que j'ai découvert pour rester sous l'eau, car ils s'en serviraient pour commettre des assassinats à l'ombre des flots, en détruisant des navires, et en les faisant couler au fond, eux et ce qu'ils portent ». Même scrupule dans la divulgation de ce char de guerre dont il fait la description dans sa lettre au duc de Milan (2) et qui est, point pour point, le projet des tanks modernes.

Car Vinci n'était pas qu'un théoricien, et ses travaux d'ingénieur dans les canaux de la Martésana, pour l'aménagement des eaux de Milan, lui ont valu la traditionnelle reconnaissance de toutes les populations lombardes. Comme aussi lui fut plein de gratitude le peuple de Toscane à qui il donna l'exacte formule

(1) Windsor.

(2) *Lettre de Léonard à Ludovic le More,* Manuscrit à la Bibliothèque Ambrosienne, Milan.

des travaux de colmatage auxquels cette région s'adonnait sans bons résultats depuis le XII^e^ siècle. « Sous ce ciel brûlant, écrit Stendhal dans son *Histoire de la Peinture en Italie*, il fait parvenir l'eau et fertilise les prairies : c'est à lui que nous devons, nous autres voyageurs, ces paysages admirables où la fertilité et la verdure colossale des premiers plans n'est égalée que par les formes grandioses des montagnes couvertes de neige, qui forment à quelques milles un horizon à souhait pour le plaisir des yeux ».

On a retrouvé, à Amboise, des plans d'écluse « à sas » que François I^er^ avait chargé Léonard de réaliser, mais celles que lui doit le cours des fleuves d'Anjou et de Touraine, sont moins nombreuses que celles dont il dota la Toscane et le Milanais, où son nom d'ingénieur est entré dans la tradition populaire.

Un « trattato di Scienzia d'arme », de 1553, dû au Milanais Camille Agrippa, contient d'admirables dessins de Léonard sur l'équitation et le combat à cheval : Lomazzo, dans son Trattato (1), confirme cette science chez Vinci en disant : « Qu'il dessina pour Gentile dei Borri les différentes positions d'un homme à cheval qui veut combattre un homme à pied et de quelle manière un homme à pied peut attaquer un homme à cheval, ou se défendre contre lui, selon la différence des armes ; il est grand dommage, ajoute Lomazzo, que ce travail n'ait pas été publié : il aurait donné de l'éclat à cet art singulier. »

Avec les études théoriques alternaient chez Léonard, mille inventions et parfois du domaine le plus humble : véhicules, compas de réduction, parachute, etc. ; il était courant de voir, au début du XVII^e^ siècle, les artisans et bourgeois milanais ou toscans se servir d'une foule d'engins usuels et pratiques, inventés par son fertile cerveau pour la taille et le polissage du fer, du marbre, et même du cristal de roche ou d'autres procédés ménagers.

Le propulseur à hélice, dont la navigation a tiré de si grands avantages est aussi à l'actif de son génie : il avait mis au point

(1) *Trattato di Lomazzo*, Milan, I, VI, ch. XL.

universaliste d'un Pascal, pour que ces enseignements résurgissent et prennent par rapport aux autres esprits de génie leur véritable valeur d'universalité et d'analyse à la fois.

« Celui qui sait, dit Platon, a appris sa science d'un autre, — ou il a trouvé seul ce qu'il sait par propres déductions. La science qu'on apprend d'un autre est, pour ainsi dire, extérieure, alors que celle qu'on trouve seul nous appartient en propre. »

Cette dernière science était bien celle de Léonard qui eut le tort inhérent à sa valeur même, de travailler pour l'idée et la réalité à atteindre, sans chercher à y attacher son nom. Semeur d'idées dans la terre du réel qu'il a labourée, il n'a pas vu lever la moisson. Mais la dispersion même de ses richesses servit la marche progressive de la science sous d'autres noms que le sien : sa pensée n'oublia que de prendre date dans l'histoire de celle de l'humanité.

Peut-être aussi d'autres considérations l'arrêtaient-elles, — ainsi que le ferait croire ce curieux passage de ses notes conservées au château de Holkham (1), au sujet d'un dessin représentant une sorte de scaphandre : « Eu égard à la méchanceté des hommes, je ne publie ou ne divulgue pas le moyen que j'ai découvert pour rester sous l'eau, car ils s'en serviraient pour commettre des assassinats à l'ombre des flots, en détruisant des navires, et en les faisant couler au fond, eux et ce qu'ils portent ». Même scrupule dans la divulgation de ce char de guerre dont il fait la description dans sa lettre au duc de Milan (2) et qui est, point pour point, le projet des tanks modernes.

Car Vinci n'était pas qu'un théoricien, et ses travaux d'ingénieur dans les canaux de la Martésana, pour l'aménagement des eaux de Milan, lui ont valu la traditionnelle reconnaissance de toutes les populations lombardes. Comme aussi lui fut plein de gratitude le peuple de Toscane à qui il donna l'exacte formule

(1) Windsor.

(2) *Lettre de Léonard à Ludovic le More*, Manuscrit à la Bibliothèque Ambrosienne, Milan.

des travaux de colmatage auxquels cette région s'adonnait sans bons résultats depuis le XII[e] siècle. « Sous ce ciel brûlant, écrit Stendhal dans son *Histoire de la Peinture en Italie*, il fait parvenir l'eau et fertilise les prairies : c'est à lui que nous devons, nous autres voyageurs, ces paysages admirables où la fertilité et la verdure colossale des premiers plans n'est égalée que par les formes grandioses des montagnes couvertes de neige, qui forment à quelques milles un horizon à souhait pour le plaisir des yeux ».

On a retrouvé, à Amboise, des plans d'écluse « à sas » que François I[er] avait chargé Léonard de réaliser, mais celles que lui doit le cours des fleuves d'Anjou et de Touraine, sont moins nombreuses que celles dont il dota la Toscane et le Milanais, où son nom d'ingénieur est entré dans la tradition populaire.

Un « trattato di Scienzia d'arme », de 1553, dû au Milanais Camille Agrippa, contient d'admirables dessins de Léonard sur l'équitation et le combat à cheval : Lomazzo, dans son Trattato (1), confirme cette science chez Vinci en disant : « Qu'il dessina pour Gentile dei Borri les différentes positions d'un homme à cheval qui veut combattre un homme à pied et de quelle manière un homme à pied peut attaquer un homme à cheval, ou se défendre contre lui, selon la différence des armes ; il est grand dommage, ajoute Lomazzo, que ce travail n'ait pas été publié : il aurait donné de l'éclat à cet art singulier. »

Avec les études théoriques alternaient chez Léonard, mille inventions et parfois du domaine le plus humble : véhicules, compas de réduction, parachute, etc. ; il était courant de voir, au début du XVII[e] siècle, les artisans et bourgeois milanais ou toscans se servir d'une foule d'engins usuels et pratiques, inventés par son fertile cerveau pour la taille et le polissage du fer, du marbre, et même du cristal de roche ou d'autres procédés ménagers.

Le propulseur à hélice, dont la navigation a tiré de si grands avantages est aussi à l'actif de son génie : il avait mis au point

(1) *Trattato di Lomazzo*, Milan, I, VI, ch. XL.

également la bouée insubmersible et un appareil à palette (analogue à l'aqua-ski), pour marcher sur les eaux.

L'aviation moderne lui doit trop de ses principes essentiels pour que nous développions ici une étude spéciale, qui a déjà inspiré des centaines de volumes sous le titre de *Léonard de Vinci aviateur*. La collection bibliographique d'Ettore Verga que nous avons citée, en signale pour sa part plus de soixante-dix.

Les travaux anatomiques, botaniques, ethnographiques, et géographiques qui se réclament de lui sont nombreux et très importants : ils sont, nous l'avons dit, étudiés spécialement dans de multiples volumes sous des titres divers.

La science de Vinci était, on le voit, universelle comme son art, — non à la façon de ceux qui juxtaposent une foule de connaissances disparates entre lesquelles n'existe aucun lien, mais telle que l'ont envisagée ceux qui jugent solidaires les diverses branches du savoir humain. Dès qu'une vérité se précisait pour lui en l'un des domaines où s'exerçait son activité, il apercevait le reflet de cette vérité en chacun des autres domaines qu'explorait son esprit. C'est ainsi que les Manuscrits traitent sur un même feuillet : du mouvement de l'eau et du mouvement de l'air, de la transmission du son et des ondes des chevelures, du vol des oiseaux et de la natation. Il serait long, mais d'un puissant intérêt scientifique de reprendre à chaque page les relations qui s'établissaient dans son esprit, entre des phénomènes apparemment divers, à causes et lois communes, mais à effets différents. « Les sciences sont sœurs, disait-il après Platon, solidaires et connexes, elles se tiennent comme les anneaux d'une chaîne » (1).

C'est en feuilletant la bibliographie vinciane, qu'on peut avoir une idée des innombrables questions et problèmes que posent les Manuscrits. Ils ont fait naître tant d'études variées au cours du siècle et demi qui a suivi la découverte des notes de l'artiste par Venturi, que l'on est en droit de penser que l'imagination,

(1) Mt G., fol. 10.

ou du moins des déductions abusives se sont ajoutées à sa propre pensée.

C'est ainsi qu'une étude médicale a voulu voir dans les dessins de Physiognomonie de Léonard, une démonstration de troubles cellulaires dus aux accidents osseux ou glandulaires : la glande thyroïde y est même spécialement étudiée au sujet des têtes goîtreuses saisies par l'artiste (Dessins de Windsor et de l'Ambrosienne, à Milan).

Nous n'essayerons donc pas d'énumérer les ramifications scientifiques auxquelles on a voulu étendre tel ou tel passage de Vinci : à chaque ligne pourrait s'ouvrir une parenthèse et se justifier une intention : l'ésotérisme de ses écrits y invite d'ailleurs le lecteur.

Par ailleurs, on ne peut pas incriminer comme une dispersion de l'esprit la diversité de ses travaux et la multiplicité de ses champs d'expérience : tout est ramené chez lui à une permanente unité dans la mêlée des apparences. Bien avant Einstein il avait conçu la relativité constante entre les données sensibles, et que nul corps n'est grand ou petit à l'absolu : que tout n'est que rapport.

Connaître ces rapports, les percevoir en tout, tel était son but quotidien ; et il puisait la foi de cet effort, « hostinato rigore », dans « l'indicibilis omnium concatenatio » des choses, la constance, la régularité des rapports devenant ses pivots de certitude, ses points de repère dans l'incessant mouvement des êtres.

Ce qui remplit d'admiration, c'est que, à son époque, Vinci ait su dégager des lois scientifiques précises, de concepts vagues qui identifièrent depuis l'antiquité la Philosophie et la Science, en retardant la phase expérimentale de celle-ci.

Là est vraiment le génie de cette intelligence : cette évidence d'un enchaînement régulier des effets aux causes, cette certitude d'un monde harmonieusement logique de son principe à sa fin, constituent le ressort de sa carrière double d'artiste et de savant.

Scrutant la nature jusqu'aux cellules intimes, pressentant à travers chaque analyse, l'unité dans chaque chose créée, il dis-

cernait de plus leurs rapports convergeant vers l'unité comme les lignes de fuite dans la perspective. On peut affirmer, en étudiant les longues pages consacrées à l'optique dans les Manuscrits, que c'est dans les lois de la perspective visuelle qu'il en eut la révélation, et qu'il tira ses plus fécondes déductions. Il est donc vain de chercher ce que l'art et la science se doivent réciproquement dans ses activités : de leur union son esthétique est née. Mais on peut remarquer en passant une similitude de plus entre lui et Pythagore, qui reliait à une idée scientifique sa politique, comme Vinci y rattachait son art : le Maître de Sicile voulait faire de la Société un miroir de l'univers, ce pourquoi il lui fallait donner de celle-ci une explication rationnelle et scientifique. Léonard n'a pas fait autre chose avec son art, ce « miroir du monde » (ainsi qu'il désigne si souvent l'œuvre du peintre) ; et plus il avançait dans la connaissance et l'imitation de la nature, plus se développait chez lui le sentiment et l'expérience de l'universelle unité.

C'est, dans cette pensée liée quotidiennement au monde vivant, qu'il nous reste à interroger le Maître, et dans ce que sa vie nous révèle de sa conception philosophique de l'Univers.

CHAPITRE V

UNE PHILOSOPHIE ESTHÉTIQUE

En reconnaissant la part importante que P. Duhem a apportée dans l'étude des travaux scientifiques de Léonard de Vinci, par le lien qu'il établit entre ce savant, « les livres qui l'inspirèrent et ceux qu'il inspira », nous avons discuté la part qu'il donne aux systèmes philosophiques desquels ce grand peintre aurait inspiré son art.

Léonard se serait bien étonné, nous le répétons, d'être jugé en philosophe « étant trop peu lettré, disait-il lui-même, pour offrir mieux que des conseils de peintre » ; et Leone-Battiste Alberti qui le précéda d'un demi-siècle, a pris rang avec une autre maîtrise d'écrivain parmi les théoriciens de la pensée au XV^e^ siècle (1).

Mais tant d'humilité, quant au style, dans une si ample et si profonde pensée humaine, font la grandeur même de ce génie spontané : ce penseur qui s'ignorait et qu'ignorèrent les chaires florentines, leur eût fait cependant grand honneur. C'est à Milan que revient toute la gloire d'avoir deviné en lui un Maître, en lui offrant une Académie d'enseignement esthétique à côté de l'Ecole technique de peinture et de sculpture, où il professa pendant douze ans. C'est à Milan que nous devons l'effort tenté par

(1) *La pensée de L.-B. Alberti*, P.-H. Michel, Les Belles-Lettres, Paris, 1930.

cet artiste, quelque peu insouciant de sa renommée, de réunir enfin en Traités communicables à des élèves, les notes jetées au hasard, qui seraient peut-être demeurées informulées, si elles n'avaient même pas été détruites par ceux que rebutaient leurs apparentes hiéroglyphes.

Ainsi furent rédigés le Traité de Peinture, celui du Vol des Oiseaux, celui de l'Ombre et de la Lumière, le Codex Atlanticus et les planches anatomiques destinées à un Traité non terminé sur les Proportions humaines.

Il est donc difficile à P. Duhem de situer dans le temps et par rapport aux systèmes philosophiques, une pensée qui n'interrogea la pensée de ses prédécesseurs que dans leurs déductions scientifiques et qui la première définit une Esthétique. Si Vinci approfondit les doctrines de Pythagore, c'est qu'il y a trouvé réunis cette mathématique et cet optimisme de la beauté qu'il concevait lui-même, c'est qu'il y a trouvé les racines de tout l'art gréco-latin ; s'il a lu Vitruve, Pline, saint Augustin et que si souvent il les cite avec d'autres pensées méditerranéennes, c'est dans l'ordre esthétique de leurs préoccupations.

En philosophie comme en art, Léonard n'est ni absolument un continuateur ni absolument un révolutionnaire : c'est un novateur, un « pied-franc » dirait-on en botanique, qui, dans toutes les phases de son évolution, s'est assimilé au maximum les richesses du sol et les effluves de l'air où il se développait.

Puisque l'école de Samos, qui fut un facteur primordial dans l'éclosion d'une esthétique grecque, nous apparaît aussi à travers Platon, Aristote, Vitruve, l'inspiratrice directe de l'esthétique de Léonard, c'est encore sur elle que s'appuiera la dernière partie de cette étude.

En proclamant ce principe tout esthétique, que l'ordre, la symétrie, la proportion et la mesure sont des lois universelles, nées du nombre, génératrices d'harmonie, les pythagoriciens n'en avaient retenu que le côté scientifique, avec quelques élargissements plus souples, nécessaires à la spéculation politique de Platon ; mais ils n'en avaient pas tiré toutes les déductions ni les applications possibles dans l'art.

C'est à Aristote que revient le mérite d'avoir le premier dégagé de la doctrine (jusqu'à lui exclusivement éthique et mathématique), quelques éléments esthétiques : « Le beau, dira-t-il, est l'ordre dans la grandeur. » (1).

Il critique la doctrine de Métaponte dans l'identification qu'elle fait du nombre mathématique et du nombre vivant, réduisant l'être et la beauté au nombre, à la quantité.

Tout fait supposer que Léonard a lu et beaucoup étudié Aristote, car il se rencontre avec lui dans la conviction que la quantité n'isole pas la qualité dans l'ordre des valeurs, et que cette qualité conduit logiquement à la beauté. Ils se rencontrent encore pour affirmer que l'univers n'est pas un monde immobile, sans vie comme sans progrès, ce qui serait la conséquence de la doctrine pythagoricienne considérée à l'absolu.

Aristote et Léonard concilient les principes mathématiques du beau avec l'observation vraie et profonde, qui fait de l'action où se manifestent les caractères et les passions, l'essence même et l'âme de l'art, comme de la tragédie et de la beauté en général.

Ils évitent la confusion entre le nombre pur et mathématique, et les monades, molécules d'âme, cellules primitives et vivantes, substance de l'être et principe de son développement.

Le nom d'Aristote revient à tout instant dans les écrits du Maître (2) : ce qui chez lui attire le peintre, ce sont ses préoccupations de physique, d'astronomie, en un mot sa recherche des secrets de la nature. A considérer cette inclination, on peut soupçonner qu'il avait interrogé moins le métaphysicien que l'observateur, le naturaliste, le physiologiste, le zoologiste, l'anatomiste, qui consultait directement les phénomènes physiques et les êtres vivants.

« Si Léonard a connu la scolastique, le syllogisme, l'Organum d'Aristote plus ou moins défigurés par le Moyen-Age, dit M. Char-

(1) Métaphysique XII-V, 16, Poétique VII, 3, Opera..., Paris, Didot, 1873.

(2) Mt D., f. 84, v°), Mt I., f. 130, v°), Mt K., f. 52, v°), Mt M., f. 62, r°.

les Levêque (1), il n'a fait que passer devant ce côté du péripatétisme, il ne s'y est pas arrêté : il n'a pas livré bataille à la logique et n'a pas écrit, comme Bacon : « Rejiciamus igitur syllogismum » ; on ne l'entend pas traiter de sophistes les plus grands philosophes grecs, ainsi que Bacon aime à le faire. »

Léonard, tout mathématicien qu'il s'avère dans la Divine Proportion, se dégage de la froide abstraction de l'Hiéros Logos, pour saisir et affirmer l'ordre du monde dans une beauté sensible et vivante distinguant toujours le « nombre » de la « chose nombrée ».

S'il sait que tout correspond dans l'univers, s'enchaîne, se limite, se mesure, se prolonge, il sait aussi que tout a son âme, son essence de force, son commencement et sa fin, son sens profond ailleurs qu'en soi.

Il sait que si « le même » pose éternellement « l'autre » et éternellement le supprime en s'y reconnaissant, ce rythme est le mouvement même de la vie et de la pensée ; que les jugements absolus sont faux parce qu'ils isolent ce qui n'est pas isolé, et fixent ce qui n'est pas immobile.

Il affirme plus qu'Héraclite, Platon et tant d'autres prédécesseurs, que, dans la création, tout est relatif, devenir, mouvement, changement ; que tout être en un mot n'est qu'un rapport, mais un rapport vivant, et dans son pythagorisme il est plus près d'Aristote commentant Pythagore que de la doctrine purement statique du maître de Sicile.

Si l'être (étant un rapport) est par le fait un nombre, il n'est pas qu'un nombre : Vinci le tient pour un rapport concret, réel, vivant, à la fois unité de contenu et de contenant, de forme et de matière, — comme la limite commune où ces activités se pénètrent, se réalisent et s'identifient.

Plus que les pythagoriciens directs, c'est la poétique d'Aristote qui a atteint par une observation admirable de profondeur le caractère propre de l'impression esthétique, — dépassant ces « harmonies purificatives » de Platon, qui ne font pas naître

(1) *Journal des Savants*, 1890, p. 130.

dans l'âme qu'elles rendent plus légère cette joie sereine et pure, ce repos délicieux qu'Aristote trouve dans la contemplation du beau (1). *Le Banquet* est bien un hymne à la beauté par la voix de l'étrangère de Mantinée, mais dans la plus évasive des conceptions ; Plotin, dans son *Traité du Beau*, essayera lui aussi de la définir, mais en s'en remettant à l'art et au poète pour l'exprimer. C'est son expression dans l'art que poursuit Léonard et comme son pinceau est infiniment plus éloquent que sa plume, nous devons tirer de son texte aride, presque chiffré, des vues philosophiques, plus qu'une philosophie formulée. A moins d'admettre qu'une esthétique, comme une morale, se soient perdues avec tant d'ouvrages pythagoriciens qui ne nous sont pas parvenus, on peut conclure que la philosophie de cette école est une physique et une mathématique auxquelles l'orphisme a prêté sa poétique expressive : Léonard de Vinci s'est assimilé en grande partie cette pensée, mais il s'en est dégagé dans l'inspiration et la réalisation d'un art vivant, dans une métaphysique déiste et même, sur la plupart des points, chrétienne.

Il pense que, dans l'ordre, la série enchaîne et relie les uns aux autres tous les genres et tous les degrés de perfection des êtres ; car la nature est un tout dont les extrêmes sont réunis par une série progressive et ascendante des moyens ; qu'elle est une force secrète qui remplit toute la catégorie de la substance d'une échelle d'existences liées par la loi d'une durée continue qui ne laisse aucun vide et ne permet aucun saut, et telle que chaque existence supérieure possède, au moins en puissance, toutes les fonctions de l'existence inférieure, et *vice versa*.

En tant que doctrine, Léonard penche pour le spiritualisme : il affirme que notre corps est soumis au ciel et que le ciel est soumis à l'esprit (2). Mais il n'est pas facile de dégager un système central de ces assertions flottantes et parfois contradictoires : il essaie de définir l'esprit comme une puissance mêlée

(1) Aristote : *Poétique*, XIV, Opera, Didot, 1873.
(2) *Codice Trivulzio*, folio 65.

au corps, « car, dit-il, cet esprit ne saurait se gouverner par lui-même, ni en aucune sorte, et si tu dis qu'il se gouverne par lui-même, cela est impossible au milieu des éléments, car si l'esprit est une quantité incorporelle, cette quantité s'appelle le vide, et le vide n'existe pas dans la nature.

« Supposons qu'il se produise, il serait immédiatement rempli par la ruine de l'élément dans lequel il se serait produit ; donc, d'après la définition du poids, qui veut que « la pesanteur soit une puissance accidentelle créée par un élément tiré des autres ou tenu en suspens dans un autre », elle est en rapport entre deux éléments, dont l'un contient l'autre ou cesse de le contenir. Il suit de cette définition qu'un élément, ne pesant pas lorsqu'il est plongé dans un élément de même nature, pèse dans l'élément supérieur qui est plus léger que lui, comme nous voyons que l'eau tombe vers le bas dans le lieu qui serait vide d'eau : ainsi arriverait-il de l'esprit qui se produirait d'une façon continue dans l'élément quelconque où il se trouverait, et cette cause le déterminerait nécessairement à fuir vers le soleil jusquà ce qu'il fût sorti de ces éléments. » (1).

M. Séailles, dans son excellent ouvrage sur *L. de Vinci, l'Artiste et le Savant* (2), déclare que chez lui « la science n'anéantit pas l'esprit devant les choses, et que dans les choses mêmes, elle cherche et retrouve l'esprit. Une philosophie sans nuances ne convenait pas à son âme sensible et mobile, qui, ici encore, concilie ce qui semble s'exclure, l'analyse et la synthèse, le goût du contingent et le sens du nécessaire. Pour lui, le rapport de l'âme au corps dans le microcosme humain, est dans le Cosmos, celui de la vie naturante au grand corps qu'elle anime. » (P. 316-320.) « Traduite en langage moderne, ajoute M. Séailles, la théorie de Léonard peut se résumer en cette formule : « Le mécanisme implique le dynamisme et tout mouvement, en dernière analyse, a son principe dans l'activité spirituelle. » (P. 323-324.)

(1) *Codice Trivulzio*, fol. 65.

(2) Gab. Séailles : *L. de V., ; L'Artiste et le Savant* (Paris, Laurens, 1894).

Après avoir déclaré que « tous les sens sont terrestres et que l'esprit se tient hors d'eux pour comprendre et juger », il proclame « que toutes nos connaissances viennent des sens, selon la maxime des stoïciens : *nihil est in intellectu quod non fuerit prius in sensu.* » (1).

La classification des sens que donne Vinci est des plus curieuses, et nous y avons déjà fait allusion au sujet de son opinion sur les degrés de priorité dans les arts : en premier lieu, vient selon lui la vue, qui reçoit les impressions sous forme de lignes droites dessinant une pyramide, et qui peut se rendre immédiatement compte de la cause et de la provenance des impressions.

Vient ensuite l'ouïe, qui se trompe souvent sur la provenance et l'éloignement des sons (illusion de l'écho) ; l'odorat a encore moins de certitude ; enfin, le goût et le toucher ont besoin, pour exercer leurs fonctions, du contact matériel (2).

Ailleurs, le peintre philosophe se livre à des considérations de tous points transcendantes sur le temps, le passé et l'avenir, où Kant n'eût pas mieux raisonné ; mais c'est toujours du point de vue esthétique qu'il se place, sans intention de spéculation pure de l'esprit, et le peintre partout se retrouve.

Dans sa conception de la nature, Léonard donne l'impression de la plus joyeuse intelligence : il ignore le pessimisme ; il s'efforce de comprendre, de reconstituer l'œuvre créatrice du démiurge et ne se lasse pas de l'admirer. Une seule phrase des Manuscrits rappelle l'amertume du peintre de la Rondache, dont l'œuvre devait être une défense individuelle contre la faune destructrice ; c'est celle qui constate que chez beaucoup d'animaux la nature s'est montrée plus marâtre que mère, mais il ajoute aussitôt : « Chez quelques-uns, elle a été non une marâtre, mais une mère pleine de pitié. » (3).

Quand il s'écrie : « Gloire à Dieu créateur et premier mo-

(1) *Traité de Peinture*, ch. II, par. 37.
(2) *Traité de Peinture*, ch. II, par. 38.
(3) The original manuscrits by l. d. Vinci, Richter (London, 1883), fol. 131.

teur ! », sa pensée est biblique autant que pythagoricienne : c'est donc dans la foi qu'il sondera ce chef-d'œuvre créé qu'est la nature ; en le sondant, il atteint la science, et il laisse son expérience quotidienne et logique déduire, interposer peu à peu entre la métaphysique et la physique le terme moyen des mathématiques. Ayant interrogé le mathématicien, c'est donc le métaphysicien, le philosophe inconscient qu'il a été dès l'âge de 11 ans et qu'il demeure en mourant à 67 ans, qu'il nous reste à étudier ici.

La foi de Léonard est une certitude peut-on dire, d'immanence panthéistique : il croit Dieu à la racine de tout, et dans une présence réelle et immédiate ; non pas dans une union médiate et virtuelle avec la nature, comme le propose Pythagore, mais dans une fusion aussi intime que celle qui identifie l'artiste à son œuvre.

Pour Vinci, Dieu-unité a voulu la fraction du multiple qu'est l'homme, parce qu'il a voulu son image reproduite dans l'immense miroir de l'univers, et que chaque parcelle de ce miroir le reflète innombrablement : c'est, on le voit, une vision de peintre essentiellement. Il conçoit Dieu portant en lui le germe de toutes choses créées et demeurant leur principe constant et immédiat.

Il considère l'homme comme un raccourci de Dieu, raccourci *réel* et non *virtuel*, il le voit enfermé dans le cercle de l'univers et s'efforçant d'y dominer les règnes, apte à pénétrer de son esprit la matière, ce qui est proprement l'art humain en soi.

C'est pourquoi, au fond de l'esthétique d'art de Vinci, on trouve l'esthétique de tout le génie humain.

La nature, elle, repousse l'esprit de l'homme ; celui-ci s'aiguise pour mieux l'asservir : sans cesse elle le contrarie, sans cesse il doit lui faire violence. S'il suspend son effort, elle reprend ses droits (révolte, éruptions, accidents), brisant le joug de l'homme, sa science, ses prévisions, son œuvre séculaire.

Notons que Léonard tout le premier a subi cette contrainte de la matière sur l'esprit créateur : la chimie, que dans sa peinture il a voulu dominer, son appareil pour voler et tant

d'autres expériences lui ont réservé de cruelles déceptions ; la matière picturale surtout, ses fresques, ses couleurs à l'encaustique ont compromis la plus importante partie de son œuvre en ne résistant pas au temps.

Malgré cette défection de la matière devant le génie créateur, la sympathie et l'optimisme demeurent les caractères essentiels de ce que nous appellerons une *philosophie esthétique* de Vinci.

Elle plonge ses racines dans l'essence de cette nature mystérieuse ; elle cherche dans la beauté, non le refuge contre la déception et la lassitude, mais la joie, l'harmonie, pour son cœur d'artiste, la certitude pour son esprit de savant.

Sa philosophie est sereine comme son art : leur calme unité dans l'étreinte du multiple, est l'attribut des hautes régions du génie ; — l'accident et l'incident, chevilles de l'idée comme de l'œuvre artistique, n'y apportent pas un aveu d'infériorité. Dans l'intelligence de Léonard, comme sous son pinceau, l'action est continue et non momentanée, l'être y est vivant, sinon vécu, les éléments de la pensée comme ceux de l'œuvre sont réintégrés dans les lois générales : c'est sous cet angle que Vinci se classe parmi les grands philosophes, sans y avoir jamais prétendu.

Nous l'avons dit précédemment, le secret de ce génie est dans les relations qu'il découvre entre des choses dont nous échappe la loi de continuité : il réduit le fait qui déconcerte la moyenne des esprits en une formule d'une incroyable simplicité, parce qu'il a logiquement rapproché deux causes, comparé deux mesures, auxquelles nul n'avait pensé avant lui. C'est en même temps le secret de sa méthode et l'explication de cet axiome inscrit dans les Manuscrits : « Facil cosa e farsi universale ! » (1).

Cette loi d'identité, de continuité, il la poursuit à travers les « inconnus », les « vides » de l'univers qu'il lui reste à combler, et il arrive à se représenter le monde comme se laissant réduire à des éléments continus, employant d'ingénieuses hypothèses à remplir les lacunes. C'est vraiment dans ce domaine

(1) « Il est aisé de se faire universel ». (Mt G., fol. II.)

de « l'hypothèse par continuité » qu'excelle Léonard : à toute déficience de compréhension, il supplée par son « ingegno » ; « il est, dit M. P. Valéry dans son *Introduction à la Méthode de L. de V.*, comme une hypothèse surgie à tous les vides, il devient une notion de possible pour ce que nous n'eussions pu normalement et humainement construire. » (1).

Sa philosophie est comme son art, éminemment symbolique, gardant une vision toujours claire des formes et des spectacles de la nature, retrouvant toujours le fil directeur et l'idée simple dans leurs combinaisons variées. Dans cette intelligence, tout évolue dans un ordre unique, une pensée maîtresse, tout s'organise dans un système central — et au sein même de la dispersion cet esprit génial se reconquiert dans sa propre unité : alors, « de cette unité retrouvée, il atteint comme en se jouant d'insondables profondeurs, des liens, des rapports entre les êtres, les choses, dont les mobiles nous échappent au sein de la confusion » (2).

Que ce soit dans son art ou dans sa philosophie, sa science ne se distingue plus de sa passion — et dans sa science même, chaque élément du microcosme ne se distingue plus du macrocosme qui le contient.

Il n'est donc pas indifférent de chercher dans une philosophie inhérente à la vie, à l'art, à la science de Léonard, non pas un système, mais l'artère profonde au sang fécond, qui irriguait toutes ses activités.

Ses contemporains ne discernaient pas la cause intime de tous ses gestes ; il leur apparaissait comme un fou de génie, sans cesse en quête d'un but inaccessible, poursuivant la racine de l'art dans la racine des choses créées, et cherchant à réaliser ce à quoi cet art *devait* mais ne *pouvait* pratiquement pas atteindre à son époque. Il était de ceux qui, pour parler comme Gœthe, « ont pensé et voulu jusqu'à l'épuisement ».

C'est peut-être cette incessante et inexprimable contrainte qui

(1) Op. cit., p. 22.
(2) *Idem*, p. 27.

a pesé sur l'œuvre de Vinci et la dérobe à l'analyse : cet ésotérisme qui enveloppe sa pensée, son art, ses écrits, ce n'est plus une tradition pythagoricienne ou florentine, un secret d'artisan ou d'école, — c'est peut-être le tour d'esprit même d'un génie qui, jusqu'à la mort, en sciences et en philosophie comme en art, a toujours suggéré sans conclure jamais.

La connaissance est avec la sagesse le privilège de la divinité : l'homme s'y achemine sans les posséder jamais, car sa volonté et sa science imparfaites se meuvent dans la zone du phénomène, du désordre, du changement. Mais le patient acheminement est déjà une prédestination, car ce désir, cette tendance font un sage, dans l'effort humain nécessaire et voulu par la divinité : ce qu'exprime Pascal devant l'anxiété de l'homme en prêtant à Dieu ce « Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais pas déjà trouvé ».

Toute la vie de Léonard fut bien, en effet, un lent mais constant acheminement vers la connaissance et la sagesse, par les révélations de l'art.

C'est le monde extérieur qui fournit les données des problèmes de l'esprit et qui les énonce, et si solitaire qu'il soit, c'est hors de lui que l'esprit de l'homme trouve la matière de sa méditation ; Spinoza pourra mourir vivant aux grands remous humains, c'est dans l'universel que le replongeront les investigations de son Ethique. Par contre, un François d'Assise atteindra sans spéculation les mêmes profondeurs, dans l'amour direct du réel : la nature sera le chemin sur lequel il rencontre son Dieu, et son peintre Giotto enchantera de ses gestes la légende franciscaine, car tout un art s'est emparé de cette amoureuse étreinte de la Création.

Alors que les personnages de Cimabuë, de Duccio, étaient encore inertes dans leur impénétrable rêve — que les saints et les anges de la Maesta de Sienne n'ont pas de regards les uns pour les autres, absorbés qu'ils sont dans leur propre contemplation — le mysticisme naturiste du « Povero » d'Assise infuse à l'art une intime vitalité.

Avec Léonard, semblable effusion de l'art et de la vie natu-

rante semble s'être développée parallèlement à une philosophie esthétique ; c'est pourquoi il est si proche de Giotto, si proche aussi de François d'Assise dans l'humilité, la vérité, et cette adaption quotidienne à l'immédiat des choses et des êtres, qui leur faisait toucher l'œuvre du Créateur. Contraste étrange avec un Filarète qui, dans les mêmes temps, sculptait, pour Alexandre VI, sur les portes du Vatican, les amours infrahumaines de Zeus et de Léda !

Comme à Pythagore, une valeur mathématique apparaissait à Vinci dans les valeurs d'ordre de la création : certain que dès que l'univers a cessé d'être un chaos, tout y a été nombrable — il pensait que connaître ces lois c'était avoir saisi et reproduit les proportions de son architecture, les intervalles de sa musique, et que l'art était né avec la perception des harmonies du monde.

Quand Léonard dit que « les choses vraies sont lumineuses », il veut dire qu'elles ne sont peut-être pas évidentes à tout regard, mais que, découvertes parfois après une longue erreur, leur présence donne à l'esprit juste une sensation de lumière et d'apaisement.

Et cette lumière l'éblouit ! Il pense que la nature qui jamais ne commet d'erreur, n'a pu créer en lui ce noble désir d'embrasser l'univers, sans lui donner les moyens de se satisfaire : aussi, dans une patiente volonté a-t-il tenté de s'assimiler ces moyens, de saisir ces secrets, pour imiter et traduire dans l'art l'œuvre toujours renouvelée de cette nature.

Dans l'homme, différent sous chaque type, il discerne aussi l'homme différent de lui-même au cours des années, des accidents ou des passions.

Sous les modifications il cherche des caractères constants, comme dans la nature il fixe des invariants à travers les phases d'évolution et de diversité : « La nature, écrit-il, est pleine d'infinies certitudes qui ne furent jamais dans l'expérience ».

« Une chose n'est pas juste parce que Dieu la veut ainsi, mais Dieu la veut parce qu'elle est juste en soi (1). »

(1) *Codex Atlanticus*, p. 226.

Dans l'homme comme dans la nature, il tire une moyenne proportionnelle entre les traits généraux et les traits individuels faisant la part des extrêmes en plus ou en moins. C'est ainsi qu'il étudiait concurremment, les proportions si différentes de la famille de nains de Béatrice d'Este, et celles du géant lybien à la peau d'ébène, qui servait le frêle duc Galéas Sforza, au château de Pavie. Il adopte ainsi des barèmes esthétiques dont sont déduits ses Canons plastiques inspirés, des Grecs et de Vitruve modifiés par ses propres expériences de dissection, et de Cennino-Cennini corrigé par l'étude des antiques.

La philosophie de Vinci applique au jugement esthétique la distinction platonicienne entre la « ratio » et « l'opinio » qui régissent tous les jugements portés par les hommes. Elle accepte également ce « numerus » des livres de Vitruve, qui est l'harmonie de la quantité et l'expression des rapports quantitatifs (aussi bien des rapports de grandeurs que ceux proprement numériques), et elle n'a d'ailleurs pas échappé au risque de se perdre dans la diversité infinie des choses et des observations.

Alors, la relativité devient vite pour Léonard le seul point constant de repère : en sorte que chaque chose lui apparaîtra liée à toutes les autres — et que pour lui, connaître c'est percevoir des rapports entre des relativités.

Au concept des lois scientifiques, mal dégagé au xv[e] siècle, Vinci supplée par l'évidence d'un enchaînement régulier des effets et des causes — et par l'hypothèse d'un monde harmonieux ayant dans l'Amour (caritas) et l'Art son principe et sa fin.

La masse des faits qu'il enregistre l'empêche de définir l'ordre universel dans une synthèse précise : il n'en garde pas moins la certitude que cet ordre existe et que l'esprit de l'homme est apte à se l'assimiler.

Sa philosophie pressentant l'unité de l'être (âme et corps) en rapport proportionnel avec l'unité du Cosmos (esprit et matière), estime que chaque progrès de notre science noue un rapport nouveau et s'achemine vers l'unité et l'harmonie, dont l'art permet à l'homme une intuition et une perception directes.

L'esthétique de cette philosophie est fondée sur l'accord essentiel entre la nature de l'être et la nature du monde : l'œuvre d'art suppose la réduction du multiple à l'un, dans la transposition du réel, et l'image stylisée de la vie universelle. Elle est caractérisée spécialement par le besoin qu'avait le savant-artiste, de concevoir *organiquement* l'univers et de rechercher des connexions entre les phénomènes les plus indépendants en apparence les uns des autres.

On trouve plutôt chez Léonard une « attitude » en présence de l'univers, qu'une conception formulée de cet univers : attitude intellectuelle, scientifique et sensible — attitude constante de sympathie et d'optimisme : cet optimisme qui ne décèle qu'un tourment, celui de la recherche d'une formule plastique par où la vérité des formes dans l'espace et leur reflet puissent constamment s'identifier avec la vérité des émotions.

Ce qui fait de Léonard un philosophe c'est le caractère expectant, pourrait-on dire, de son attitude en face de la vie : il analyse trop celle-ci pour s'y livrer tout entier, et son éthique traduit ce recul léger de l'observateur sur la scène active du monde. « Qui te pousse, ô homme, écrit-il, à quitter ta maison pour t'en aller par monts et vallées, dans les lieux sylvestres, marins ou champêtres, si ce n'est la beauté naturelle de l'Univers ? ».

« C'est la beauté du monde réel qui résigne l'âme à se tenir prisonnière du corps (1) ».

Mais le plaisir esthétique n'est pas la seule raison de cette sympathie universelle : l'âme de Vinci est une parcelle de l'âme des choses, dans laquelle il se replonge dans un intime besoin d'unité : il dira lui aussi « ma sœur l'eau, et mon frère le soleil » ; il s'écriera : « Les plantes ont aussi en soi leur noblesse » (2), et sur les marchés de Florence, il achetait les oiseaux captifs pour les rendre à leur libre élément.

Il se rattache à ces philosophes de l'intuition qui requièrent pour être pleinement compris un travail quotidien de « soi sur

(1) *Traité de Peinture*, par. 82.
(2) *Traité de Peinture*, par. 8.

soi », un approfondissement, une épuration de la perception intérieure, qui définissent proprement le don philosophique. Mais il s'éloigne nettement dans sa philosophie esthétique du monde sensible, de l'intellectualisme classique fondé par Pythagore et Platon, de celui-ci surtout qui affirme que la variété du monde sensible est, sinon inexistante, du moins « impensable », et que la plénitude de l'être ne s'atteint que dans le monde des Idées, — ce qui amena même un de ses disciples à se rendre aveugle pour mieux considérer les vérités essentielles.

Nous sommes loin de Vinci qui s'écrie : « Gloire au créateur pour la beauté du monde créé ! Les yeux sont les fenêtres de l'âme », — et encore « Celui qui est capable de contempler la divine et grande diversité de la nature, ne peut jamais se lasser de la vie » (1).

L'intuition de Vinci est rapide et profonde ; elle est un lien entre le monde sensible et le monde intelligible, lien fortifié dans l'expérience ; elle est le pouvoir qu'a l'esprit d'appréhender immédiatement la vie à travers les sens et de sympathiser avec elle.

Cette intuition atteint ainsi l'absolu dans son ordre, en limitant peut-être la sphère d'application de la science, mais en lui prêtant une espèce de connaissance qui atteint aussi à l'absolu.

Cet absolu, elle le puise dans la « rigueur mathématique » par la démonstration de laquelle elle veut que passe toute connaissance : se basant sur la réussite des mathématiques et sur leur caractère objectif qui n'emprunte à l'expérience que son point de départ, l'espace.

De la philosophie des Manuscrits et de sa vie même, on peut déduire, que Vinci n'envisageait pas la matière comme déterminant la forme de l'intelligence, ni l'intelligence imposant sa forme à la matière, pas plus que la matière et l'intelligence n'obéissent à ses yeux aux subtiles concordances d'une loi d'harmonies préétablies — mais que, progressivement l'intelligence et la matière, s'adaptant l'une à l'autre, s'arrêtent enfin à une forme commune : l'Art.

(1) *Traité de Peinture*, par. 110.

Léonard estimait que l'homme eût été sage et eût justifié son titre orgueilleux d'*homo sapiens*, en s'en tenant à ce que l'histoire et la préhistoire lui révélaient comme les proportions et les rapports constants entre l'intellect pur et le sensible pur (entre lesquels il est une moyenne parfaite) — et que son style propre est de cultiver le champ apte à son génie : l'Art, où, sans s'épuiser à se définir à lui-même, il crée l'outil à faire des outils, et par eux saisit la forme, l'image, les métamorphoses de la matière, en en variant indéfiniment la fabrication.

Il dresse ainsi l'*homo artifex* lié à l'*homo sapiens*, tous deux inséparables, et le philosophe florentin à racines étrusques, prouve ainsi que l'Artisan demeurait non seulement au cœur de l'artiste, mais au cœur du penseur.

Il est étonnant de constater combien cette philosophie de Léonard, si profondément humaniste au sens radical du terme, ne fut pas reconnue comme la plus haute expression de la pensée au cours de la Renaissance. Le mouvement humaniste d'autant plus fécond qu'il fut inconscient, ou du moins irraisonné, s'affaiblira dès qu'il deviendra une « volonté d'humanisme »; et nous voyons Léonard, si peu critique par tempérament, se rébeller devant les sarcasmes dirigés contre lui par les coteries pédantes au nom des *humaniores litterae*. C'est parce qu'il sentait que l'Italie dégageait incomplètement des textes la philosophie intime de l'aventure humaine, immuable à travers les âges, que lui, Vinci, essayait de l'exprimer dans l'art, et même dans des notes qu'il eût réunies en livres si la mort ne l'avait arrêté à 66 ans.

Ne regrettons pas que l'obscurité dans l'expression d'une philosophie, au long des Manuscrits, ait dissimulé le penseur derrière l'éloquence supérieure du pinceau : son œuvre d'art est une immortelle revanche sur les incompréhensions de ses contemporains. Aussi sa philosophie resta-t-elle indépendante des chaires lettrées de son époque, comme aussi des systèmes et des écoles, qui la précédèrent et la suivirent ; elle demeure, hors des formules, une amoureuse et vaste compréhension du monde vivant, inspirant à l'art le secret d'en comprendre et d'en fixer l'image; elle est un écho de la vie, ce concert de milliers de voix, cette

harmonie dominant le chaos et le multiple, issue de toutes les formes, de toutes les forces, de toutes les activités, et par là même elle est immortelle.

Elle oblige le génie humain qui a saisi par l'intuition les rapports des choses, à remonter jusqu'à ce moment primitif de la création où s'est réalisée la pensée du Créateur — elle l'incite alors à l'acte conforme qui est de créer à son tour.

Parfois sa conception du monde semble se rapprocher de celles de Paracelse et de Cardan, en ce qu'elle s'inspire sur certains points de l'ancienne alchimie, par sa confiance dans les recherches détournées et les sentiers de traverse : « Emprunte, conseille Léonard, les méthodes lentes et mystérieuses de la nature pour parvenir à la connaissance » (1).

Par ailleurs, les nombreux écrits de Vinci, opposés aux sciences et aux procédés occultes, sont trop précis pour que sa philosophie soit suspectée d'une inspiration de la Kabbale ou de la magie de l'Orient, nous l'avons déjà prouvé.

Certes, la jeunesse de l'artiste n'a pas échappé à l'emprise du merveilleux (nous l'avons vu dans la *Rondache* et la *Méduse*) ; elle y trouvait la poésie et l'illusion, ces deux béquilles de la condition humaine ; mais ici, il conviendrait de s'entendre sur le sens qu'il avait du merveilleux : est-il la qualité des choses occultes dans ce qu'elles restent cachées à la science ? Vinci pensait plutôt qu'il est la certiude anticipée des faits qui n'appartiennent pas encore à la science positive, mais qui peuvent lui appartenir un jour : — ils se résument dans la *Métapsychique*, qui a pour objet les phénomènes mécaniques ou psychique dus à des forces qui semblent intelligentes, ou à des puissances inconnues ou latentes de l'intelligence ; elle est l'étude des phénomènes exceptionnels qui paraissent produits par l'action de certains êtres ou cellules vivantes.

Persuadé qu'entre la métapsychique et la science positive tout est question de rapports, de temps et de possibilités dans l'entendement humain, Léonard pensait que les sciences, soi-disant

(1) Mt G., fol. 47.

« occultes », sont celles « qui attendent à la porte de la science le moment d'entrer » (1).

Les Manuscrits évitent précisément tout axiome définitif, toute scolastique absolue : ils gardent ainsi, en n'exposant que des possibilités et des anticipations, toute leur actualité et tout un potentiel de déductions et de découvertes futures.

La limite du merveilleux résidait pour Vinci à ce point où l'imagination pure, créée par l'esprit, cède devant la réalité, là où rien ne peut subsister de contraire à l'expérience dans le monde matériel. « Mais, ajoute immédiatement l'esthéticien, il n'y a pas de possible ou d'impossible, car jamais l'intellect humain ne peut se vanter d'avoir connu et observé tous les faits possibles dans l'ordre matériel de l'univers ».

« Entre le ciel et la terre, pense l'artiste, dort encore plus d'inconnu que n'en peut contenir toute notre philosophie » (2). Il sait qu'il ne faut pas confondre ce qui est contradictoire à la science et ce qui est nouveau pour elle — de même qu'on ne peut tracer de limites aux investigations de l'esprit humain, et bien des invraisemblances reprochées au savant-peintre du xv[e] siècle, sont des vérités élémentaires d'aujourd'hui.

Comme sa mystérieuse enquête scientifique, son intense psychologie (notre xx[e] siècle dirait cryptesthésie ou faculté de pénétrer les pensées), était aussi traitée de magie par ses jaloux observateurs : elle était due simplement à l'acuité des facultés sensibles.

Il avait adopté l'attitude scientifique qui accepte — *à priori* — toute possibilité dans les phénomènes, avec la réserve qui sied à la connaissance partielle des choses.

Parce que l'univers ne peut se réduire à ce qu'en perçoivent nos cinq misérables sens, il ne se refusait pas à croire qu'il y eût d'autres forces et d'autres lumières que celles qui leur sont accessibles. Pour Vinci, il ne s'agissait pas de contester le possible, mais d'élargir le domaine de ce qui « peut être », par la connaissance de « ce qui est ».

(1) *Psychologie inconnue*, M. Boirac, Dijon, 1908.
(2) Mt M., fol. 32.

Si nous analysons la philosophie de Léonard, c'est donc tout d'abord une vaste Cosmogonie qui s'offre à nous.

De tous temps, une science spéculative et des vues générales sur l'univers s'exprimèrent hors des chaires philosophiques ; dans les sanctuaires antiques s'élaboraient des cosmogonies, qui jouèrent, en leur temps, le rôle de théories scientifiques. A côté des esprits innombrables qui, pour l'homme préhistorique comme pour le sauvage, peuplaient le monde, un nombre relativement restreint de principes intervenait avec les civilisations et ce travail de simplification avait, en quelque sorte, un caractère scientifique.

C'est ainsi que les Grecs créèrent cette partie de la science qu'on pourrait appeler axiomatique, et leur géométrie en offre un typique exemple ; mais il ne faut pas méconnaître le long effort scientifique qui précéda le leur et, dans leurs spéculations ambitieuses ou naïves sur la nature des choses, les physiciens d'Ionie ne faisaient que continuer sous une autre forme la plus ancienne tradition de l'humanité.

Léonard lui aussi ne faisait que la reprendre, mais sous une forme plus souple, plus adéquate à la vie, plus désintéressée, plus esthétique en un mot.

L'effort pour élaborer une science au cœur du système des mondes, se continuera avec les Jean Buridan, Cardan, Oresme, Galilée, Descartes, Newton et tant d'autres contemporains ou successeurs directs de Vinci; car en raison du caractère essentiellement collectif de la science, l'œuvre d'un savant pour être bien jugée, ne doit pas être séparée de celle de ses prédécesseurs, ni des travaux de ceux qui apparaissent sur certains points comme ses continuateurs.

C'est P. Duhem, nous l'avons dit, qui a tenté autour de l'œuvre de Vinci cette énorme enquête aux infinies relations ; nous ne nous y attarderons pas, n'en retenant que cette certitude devant les ruines et les théories abandonnées qui jalonnent l'histoire des sciences : c'est que Léonard a édifié des théories durables, génératrices mêmes, qui ont permis de préciser des faits nouveaux,

et dont les déductions embrassent et relient les branches multiples de la connaissance humaine.

Cette cosmogonie vinciane résume et aide à comprendre le peintre-poète qui, tel Orphée ou Virgile, accordait sa lyre picturale pour célébrer la beauté du monde, la « bellezza del mundo » qui enchante quelques passages des austères folios de ses Manuscrits.

Cette Cosmogonie devient chez lui une Esthétique en s'exprimant dans le sensible : son pinceau, comme le chant d'Apollon et l'hymne de Dante ne composent pas de vains accords ; ce sont des mouvements de l'âme qui, en s'exprimant, enveloppent l'homme dans le rythme du monde.

Il y a chez tous ces chantres méditerranéens une permanence de rêve, une curiosité inquiète de l'essence des choses, une tendresse mélancolique et optimiste à la fois à l'égard de tous les vivants, une sympathie intuitive de la vie universelle, que nous retrouvons au plus haut point chez Vinci : ce sont ces caractères qui les feront toujours proches par leur éternelle jeunesse des générations à venir ; toujours la résonance de leur chant, de leur art, nous emportera vers les sources d'une vérité et d'une poésie permanentes qui sont liées à la Création.

L'art naquit avec le geste qui chercha à formuler par le trait l'expression concrète de l'âme des choses. « Le premier dessin, nous dit Léonard, fut un trait de charbon sur un mur au soleil, qui fixait la silhouette d'un guerrier partant au combat. et dont la fiancée voulait ainsi garder l'image » (1).

Ce geste primitif ne peut d'ailleurs pas être daté dans l'histoire, quoi qu'en dise Léonard de Vinci : rite ou incantation, balbutiement naturel et spontané de l'émotion qui veut fixer le fait, il fut l'art des âges pour qui la nécessité, la biologie inspiraient toute la cosmogonie. Celle du Maître de Milan s'est enrichie (ou compliquée) des quelque vingt siècles qui suivirent, mais elle est restée en prise directe sur la vie réelle.

Cosmogonie mathématique, sensible, et esthétique du monde,

(1) *Traité de Peinture*, par. 7.

telles sont les données premières d'une philosophie de Léonard.

Une Métaphysique s'en déduit normalement.

Les choses finies sont susceptibles d'être exprimées par la forme et le langage ; en s'étendant à tout « ce qui est », elles en tracent par là les limites et l'ordre même ; elles tracent en même temps les limites et l'ordre du « non-être », tout en rattachant ainsi celui-ci à la loi de l'universel. La série des choses infinies se dérobe à la parole et à la forme — et en pénétrant les choses de la série du fini, elle cherche à se l'assimiler en en détruisant l'essence : cette discrimination du sensible et de l'intellectuel est toute l'activité de la raison.

Atteindre à la connaissance, à la science parfaite, comme à l'absolue sagesse est impossible à l'homme — mais s'en rapprocher le plus possible dans un « constant et obstiné effort », telle est sa noblesse — telle était la volonté de Vinci, et cette pensée quotidienne sera une Ethique sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Vinci croyait en Dieu et à sa vérité révélée. « Je ne toucherai pas, écrit-il, aux livres sacrés pour ce qu'ils contiennent toute vérité » (1). Sa mort, en 1519 à Amboise, fut d'ailleurs entourée des plus sincères actes de foi.

Mais la foi n'est pas dans sa philosophie une donnée préétablie dont il faut partir comme de la certitude mathématique. Selon lui, on la reçoit et on la garde comme un don gratuit, comme un dépôt sacré, ou un élan d'amoureuse adhésion extra-scientifique, mais que la science peut affermir. Il pense qu'elle est conciliable avec les plus hardies recherches sans leur être cependant nécessaire.

C'est de toute pensée apologétique et moralisante que Vinci paraît surtout affranchi : ses préceptes sont une esthétique et une éthique plus qu'une morale catégorique ; sa pensée ne s'oppose pas à la religion, mais pour ce qui est de l'art et de la science, elle évolue en dehors d'elle : pas de postulat métaphysique ou religieux, mais ses gestes indépendants, audacieux par-

(1) Mt B., fol. 21.

fois, garderont toujours les plus profonds respects du Créateur et de la chose créée.

Sa vision directe des phénomènes naturels les a rattachés une fois pour toutes à un ordre cosmique : il n'interrogera pas les sources de cet ordre qu'il place en Dieu, réduisant ainsi sa métaphysique à un minimum d'hypothèse.

Dans une vaste synthèse, l'esthétique du monde fait à ses yeux office de théologie et modifie à peine dans ses termes les données bibliques de la création : la Genèse dit « Jéhovah créateur » où Vinci dit « Dieu premier moteur ». Elle s'enrichit, selon l'artiste, de tous les rapports établis entre le microcosme humain et le macrocosme divin et elle ennoblit l'homme dont, bien avant Pascal, elle définit les prérogatives de « *roseau pensant* » : Dieu, pour Léonard, est la synthèse de la création et la création est le développement de Dieu.

L'âme est libre selon lui, mais libre au milieu d'un concours de libertés et de fatalités : entre les forces de l'univers, de l'hérédité et des volontés propres de l'individu, entre le matériel et le spirituel.

« Quatre sont les puissances de l'âme, écrit-il : la mémoire et l'intellect, l'irascible et le concupiscible — les deux premières sont raisonnables et les autres sensuelles. » (1).

Prisonnière du corps, l'âme unie à celui-ci constitue proprement l'homme — qui, jeté au sein de l'océan de l'espace et du temps, ne s'y comporte pas comme un bloc de terre molle qui se modèle dans la contingence ; pas plus qu'il n'est un élément si résistant et si dur qu'il ne puisse demeurer incoloré, immodifié, impénétré par les flots qui le battent de tous côtés.

Nous l'avons dit, nous sommes avec Vinci en pleine pensée pascalienne, et l'artiste-philosophe rappelle sur plus d'un point la pensée du philosophe-mathématicien. Le premier concevait un siècle et demi avant le second l'angoisse de l'homme placé à mi-chemin entre deux infinis, milieu entre rien et tout, qui est condamné à n'apercevoir que quelques apparences des choses, sans connaître leur principe ni leur fin.

(1) *Codice Trivulzio*, fol. 7, verso.

Léonard observe aussi combien ces apparences, et les sens, comme la raison elle-même, abusent l'homme et s'abusent réciproquement l'un l'autre ; mais, comme Pascal encore, il s'écrie : « Implénitudes humaines ! misères de dieu déchu qui doit tendre à redevenir dieu ! »

Les tableaux ou dessins de l'un, comme les pensées de l'autre, communiqueront inépuisablement à l'humanité leur substance : chaque fois qu'on les interroge, du nouveau se révèle ; et dans les pages méditatives comme sur les beaux visages, se reflètent les anxiétés, les mobilités, les élans ondoyants et multiples de l'être qui s'interroge et qui interroge sa destinée.

« Le lieu naturel de notre corps est au-dessous du ciel, écrit Vinci, — le lieu naturel de l'esprit est au-dessus du ciel (1).

« Vois ce que l'espérance et le désir de se rapatrier font de l'homme ; pour retourner à son premier état, il fait comme le papillon dans la lumière ; d'un continuel désir, toujours il aspire au nouveau printemps, à un nouvel état, à un besoin nouveau : et quand les choses désirées arrivent, il est trop tard, et l'homme ne s'aperçoit pas qu'ainsi il aspire à sa ruine. Ainsi il aspire sans cesse à retourner vers son mandataire (*il suo mandatario*). » (2).

Pythagore, lui, croyait que dans le monde est répandue une âme universelle, dont une fraction forme l'âme particulière de l'homme (3).

L'harmonie de l'âme lui apparaît nombrée ; elle est un rapport constant entre son unité et sa multiplicité dans un coefficient de vie.

Pour Léonard, cette harmonie est une force qui unit des contraires ; il pense aussi que c'est de l'âme du monde, émanation de sa propre substance, que Dieu tire les âmes particulières : d'où leur origine et leur destinée divines. Il en conclut que l'âme individuelle ne diffère de l'âme universelle que dans l'ordre de la quantité.

(1) *Codice Trivulzio,* folio 36.
(2) Codice Arundel, Britisch Museum, Richter, 1887.
(3) De Natura, D. I-II.

La première condition de cette harmonie est la tempérance, la « discrezione », dit Vinci : l'amour du plaisir, de l'argent, des honneurs, la licence des troubles voluptés, sont à ses yeux sources de désordre, de déséquilibre, de désaccord, tant chez l'individu que dans les sociétés.

En ces facteurs d'anarchie intime et sociale, réside la cause de beaucoup des maux humains ; ils s'opposent spécialement à la carrière de l'art et la pensée du peintre élabore toute une morale privée et sociale, tout un « art de vivre » que nous appellerons son Ethique.

Il conçoit le bien comme une harmonie de mesure, limite commune de l'excès et du défaut ; non pas moyenne différentielle, mais moyenne proportionnelle.

Le vrai est pareillement une harmonie : « O beauté sans pareille que la vérité ! Seule elle est fille du temps : elle est de telle excellence qu'elle rend nobles les plus petites choses qui se réclament d'elle. » (1).

« La vérité, ajoute-t-il, est une harmonie de nombre et d'évidence : rien ne trompe dans la nature, ni le minéral, ni le végétal, ni l'animal ; l'homme seul ment ! »

Le beau, enfin, est la suprême harmonie ; c'est celle des proportions dans la forme, dans le temps, dans le mouvement, dans le concept du réel et de l'idée. Et ici, c'est Saint-Augustin que cite Vinci (2) : « L'âme est pleine de formes, c'est-à-dire de nombres : la beauté est faite de l'harmonie de leurs rapports, car l'homme est un être tombé de l'unité dans le multiple où il se débat, tendant vers la beauté. »

La vertu est pour Vinci un « vouloir intime d'harmonie » et la force de ce vouloir ; il estime qu'elle appartient au domaine du devenir, et qu'elle n'existe qu'en tant que l'homme la crée en lui, en la réalisant librement ; car elle édicte des obligations en opposition constante aux lois qui régissent les phénomènes naturels, comme aux forces éternelles qui gouvernent le monde.

(1) *Codex Atlanticus*, folio 118.
(2) Manuscrits de L. de V., National Gallery, IV, folio 30.

Cette vertu ne lui apparaît pas nécessaire mais contingente, échappant ainsi au domaine de la science pure, qui a pour objet « ce qui est », et non ce qui « peut être » ou « ne pas être ».

Cependant, ses Manuscrits, ses conseils, ses brèves maximes décèlent une tendance à l'absolu dans la perfection humaine : une idée de vertu qui serait une « réalité en soi », indépendante du temps, des lieux et des contingences. Il semble même, par certains passages de ses cahiers, avoir envisagé une espèce de morale scientifique qui serait une déduction systématique des droits et des devoirs de l'homme, en tant qu'être émané de la divinité et appelé à s'y réunir.

Quoi qu'il soit de ses déductions finales, il est certain que, dans les prémisses de sa pensée, Léonard a rencontré à la fois Pythagore et l'Evangile. Le premier enseignait : « La règle claire et infaillible de l'homme devant l'incertitude du devoir est d'imiter Dieu. » (1).

Et le second, avec saint Jean, nous dit : « La fin de l'homme et son essence est d'imiter Dieu. » (2).

Mais ce qui se dégage le plus clairement des Manuscrits et de la vie quotidienne de Vinci, de ses actes, de son œuvre, c'est une Morale esthétique, laquelle identifie le Bien, le Vrai et le Beau.

Elle se présente sous la double forme :

— d'une réduction scientifique de la beauté et de la morale à de communes lois, qui les replacent dans le sensible et l'universel,

— d'un mysticisme esthétique qui cherche l'origine de cette beauté et de cette morale dans un principe supérieur à l'univers créé, dans le spirituel, animateur de la matière.

Ainsi, cette mystique du beau qui, chez Pythagore, ramenait exclusivement à un absolu transcendant et intellectuel de beauté toute manifestation esthétique, n'est pas en opposition chez Vinci

(1) Fragm. de Jamblique, V, p. 137.

(2) Saint-Jean, Ep. IV, 18.

avec la mystique naturiste, avec le « sensible pur » — pas plus qu'avec les données mathématiques de l'art. Il est d'ailleurs vain d'essayer d'enfermer la pensée de Léonard dans un système ; toutes interprétations des Manuscrits ne sont que des mots : l'éthique qui s'en dégage s'adapte si exactement à la réalité vivante qu'on ne sait quoi le plus admirer, de sa forme pratique ou de sa sereine grandeur. « Modère tes besoins, dit le Maître, contiens tes passions : la mesure est en toutes choses la perfection ; ne commets rien de honteux, que tu sois seul ou avec d'autres — respecte l'âme, ta noble hôtesse — pratique la justice en paroles et en actions — ne cherche la volupté que lorsque tu consentiras à être inférieur à toi-même. » A l'appui de ces maximes, François de Melzi, secrétaire de Léonard, raconte qu'il trouva dans sa bibliothèque un livre intitulé *Des honnestes Voluptés* ; ce volume, aujourd'hui perdu, eût été nécessaire pour définir une Morale vinciane ; du moins, ce que nous en connaissons prouve que Vinci attribuait à la pureté de la vie (et il comprenait par là une pureté d'intentions autant que de mœurs), le préambule nécessaire, la condition même de « l'état de grâce esthétique », « qui est aussi, disait-il, celui de la création. »

« Tu sauras, ajoute-t-il, estimer alors toute chose à sa juste valeur, et que l'homme, souvent, court, aveugle, au devant des maux qui le frappent, sans voir les biens placés près de lui. Pour toi, aie confiance, si tu as su prouver dans ta vie que l'homme non asservi à la bête est de la race des dieux. »

Il écrit encore : « Assieds-toi au banquet de la vie — *con volutta e discrezione.* — Ne touche pas à la lyre sans avoir lavé tes mains.

« N'écris rien sur le sable et sur la neige ! » (1).

La maîtrise de soi, la prudence, la volonté persévérante dans l'effort, l'optimisme et la sympathie sont les caractères essentiels de Léonard de Vinci : ils sont aussi ceux de son esthétique.

Cette maîtrise du petit univers que chacun porte en soi lui apparaît la condition d'une maîtrise sur le monde extérieur, et

(1) *Codex Atlanticus*, fol. 27.

de la domination des êtres et des choses pour réaliser une œuvre, l'atmosphère même de la sérénité.

Léonard se dresse en face d'Hamlet, ce type de l'individu qui n'a aucune emprise sur les mouvements tourbillonnaires de son âme angoissée et sollicitée par des forces contradictoires : le complexe d'Œdipe, le tragique d'Hamlet, tombent comme des travestis, devant le sain équilibre de Vinci.

Les obstacles à la maîtrise de soi sont multiples à ses yeux ; il les résume et les énumère : le jeu, le vin, les passions basses — la sensualité, la paresse. Il leur oppose, la sobriété, la discipline, la chasteté, le labeur obstiné, et l'œuvre à réaliser qui ennoblit une vie : « La vie brève, bien remplie, est longue néanmoins ; comme une journée bien remplie donne un bon sommeil, une vie bien employée procure une mort tranquille » (1).

Ainsi, selon Léonard, l'homme doit résoudre d'abord en lui le problème de la vie ; non par la lutte extérieure mais par la lutte intérieure — non par la violence mais dans la douceur, en trouvant par une sorte de mort volontaire et anticipée, une joie de vivre, dans la conscience d'être dès ici-bas dans l'ordre du divin et de l'éternel. Cette conformité à l'ordre logique du monde est la définition même de la morale stoïcienne.

C'est dans la maîtrise par la moelle et le cerveau, que Vinci place la supériorité de l'homme sur l'animal : il rencontre dans cette opinion les médecins de son temps comme Cardan, Paracelse, della Torre, etc... et s'accorde ainsi avec l'expérience qui veut, que plus le cerveau est vigoureux, plus augmente la maîtrise et plus l'homme s'élève dans la hiérarchie des êtres, que par contre, les altérations du cerveau, la maladie, l'aberration, atténuant la responsabilité morale, celle-ci arrive à disparaître totalement devant l'animalité.

Et par delà dix siècles, Vinci rejoignait ainsi les écoles apparemment opposées des épicuriens et des stoïciens, qui s'entendaient sur la nécessité de ne pas laisser dominer la raison par les instincts animaux et les passions brutales.

(1) Codice Trivulzio, 27 R.

Cette maîtrise tant désirée chez l'artiste par le Chef de l'Ecole de Milan, est précisément ce qui fit de lui un Maître incontesté, titre que les siècles se transmirent — non dans une vogue transitoire, mais parce que les valeurs durables de son esthétique, lui conféraient l'immortelle jeunesse, détentrice de tous les à-venir.

Même survivance lui est assurée dans l'art, par une œuvre qui ne relève ni de la mode ni de la littérature, mais qui se tient dans l'immuable parce qu'elle a su éviter les voies fausses de l'imitation, et des chemins morts.

Autant Vinci proclame la grandeur des maîtrises de l'esprit sur la matière autant il proteste contre une morale religieuse qui détruisit à Florence tant de chef-d'œuvres — qui, pour d'inutiles sacrifices abolit tant de réalisations heureuses des formes de la beauté, tant d'harmonieux épanouissements de l'innocente joie de vivre. « Le sacrifice, dit Vinci, n'est pas bon par ce qu'il détruit, mais dans ce qu'il libère la pensée et l'effort des chaînes de la matière » (1). C'est en cela qu'il s'oppose au christianisme médiéval et que son art chrétien s'évade de l'art chrétien traditionnel. Ainsi les rares critiques contenues dans les Manuscrits s'adressent à une morale étroite, et à un dogmatisme intransigeant, destructeur de l'œuvre d'art que Léonard considère intangible, et ne relevant pas d'une discipline.

Il critique aussi les exploiteurs des valeurs spirituelles, de ceux qui sacrifient exagérément aux goûts rituels des foules, et qui souvent pour des fins lucratives flattent leurs tendances superstitieuses.

Il voyait dans la foi religieuse des humains, une nécessité d'ordre et de sanction morale, un besoin d'au-delà et de suprême destinée pour la condition humaine, pour l'invincible espoir de l'Etre rejeté du Divin. Il y voulait pour l'homme un signe permanent de sa beauté première, l'invitation à un bonheur d'après l'épreuve, qui lui serait assuré par une adhésion volontaire à son premier Principe — et son esthétique prêtait

(1) Mt D., fol. 42.

à Dieu, le désir de rappeler l'homme à son état premier comme à ses destinées dernières, par le message de la Beauté.

Vinci a été maintes fois accusé par les scolastiques florentins, de ce que l'on traduit aujourd'hui une « libre-pensée ».

Il est juste de dire qu'il pensait librement : se libérant des textes, des formules, des interprétations, il a certes déserté l'arsenal des arguties ; remplaçant la Bible, ce livre aux perpétuels litiges, par la nature, ce livre grand ouvert quotidiennement à tous les yeux, il y voit l'œuvre écrite de Dieu dans d'immuables lois, où sa sagesse défie la malice humaine de la travestir et de la fausser par des interprétations spécieuses.

Ces messages de beauté que par l'art et la « bellezza del mundo » Dieu envoie à l'homme, sont surtout des messages d'amour, car pour Léonard, la Création est une émanation et une œuvre d'amour.

« Et l'homme la reçoit par la connaissance qui est mère et fille de l'amour. »

Car, ajoute-t-il, « *piu si cognoscere piu si amat* », l'amour étant fils de la connaissance. Ainsi sa philosophie n'emprunte pas seulement comme Bible et comme Evangile, le grand livre de l'Univers — elle fait sienne la mystique du Moyen-Age qui disait déjà avec sainte Catherine de Sienne : « L'amour est fils de la connaissance : il faut connaître pour mieux aimer ».

De la science expérimentale, Vinci s'élevait donc sans transition aux plus pures spéculations de l'amour :

« L'Amour est la première chose qui naît de l'union de la matière et de l'esprit : si la chose aimée est vile, l'amant se fait vil ; quand la chose aimée répond en tous points à celui qui s'unit à elle, il en résulte délectation et plaisir. — Quand l'amant est joint à la chose aimée, il se repose » (1).

Et plusieurs folios sont ainsi consacrés à l'union amoureuse de l'âme et du corps, qui par allégorie, synthétise ainsi l'unité retrouvée dans la dualité, selon l'ordre établi par le Créateur.

« Toute partie a tendance à se réunir à son tout pour fuir son

(1) *Codice Trivulzio*, fol. 6.

propre inabsolu, sa propre imperfection : l'âme a besoin des sens pour se réaliser dans le vivant — les sens ont pareillement besoin de l'esprit — et l'âme désire cette union comme le corps la désire aussi » (1).

« L'Amour n'est pas le geste d'union sexuelle exclusivement : il est cela et plus encore ». — « L'art n'est pas non plus l'émotion sexuelle », dit encore Vinci, — il n'est pas « l'émotion génitale déviée », selon le mot de Remy de Gourmont (2), « mais il naît de l'émotion esthétique sous sa forme la plus pure et la plus désintéressée ».

Vinci ne partageait pas l'axiome de son contemporain Laurent Valla qui écrivait que « la beauté procure du plaisir, et n'a pas d'autre but que de plaire » (3).

Certes, l'art atteint le corps par la voie de l'esprit, et s'il touche l'esprit c'est par celle des sens : ainsi David calmait Saül par les sons de sa harpe — et les chants de Timotius excitaient les princes grecs au combat ou apaisaient leurs fureurs guerrières ; mais le Maître de Milan hésitait à ériger de tels faits en doctrine, et à asservir ainsi le peintre à l'exclusif souci de plaire ou d'émouvoir.

Cependant, il reconnaît et il cite même comme argument en faveur de la priorité de la peinture sur les autres arts, que « si Rhodes ne fut pas incendiée par Démétrius, ce fut pour sauver un tableau de Protogène que renfermait cette île ».

Tout en ne liant pas exclusivement à l'attrait sexuel, les caractères de cet Amour qu'il place si haut, il fut un des hommes les plus aimants, les plus sensibles et foncièrement bons de cette époque de la Renaissance, assez rude sous sa sensualité. Partageant ses ressources « avec ceux qui, autour de lui, manquaient de pain », raconte son historien Vasari, il eut, à défaut de famille, un groupe d'élèves qui vivaient chez lui, abusaient de sa

(1) *Codice Atlanticus*, fol. 58, r.
(2) *Chemin de Velours*, p. 141, Paris, 1922.
(3) L. Vallae, De Voluptate, Rome, 1512.

générosité, et le volaient même parfois, ainsi qu'il nous le confie dans un passage des Manuscrits (1).

Il avait fait de l'Amitié une vertu presque neuve, au cours de ces âges guerroyeurs — et ses infinies délicatesses du cœur peuvent servir de contrastes aux mœurs de son siècle, que nous révèlent les annales des cours italiennes, comme celles des Sforza, des Este, des Malatesta, des Rimini ou des Borgia.

La vie en commun, telle qu'il la pratiquait, rappelait celle des cénacles antiques et des premières confréries chrétiennes ; les élèves de son atelier se transportaient avec lui, de Florence à Milan, de Milan à Rome, etc..., espèce de phalanstère comme l'institua Fourier, ou de couvent des frères Moraves — telle était la famille de Vinci.

De cette famille il est même probable que son Académie de Milan ne fut que l'élargissement, et que les mystérieux « tondis » qui nous sont parvenus étaient les jetons d'entrée ou de présence aux réunions : ils avaient emprunté aux cénacles pythagoriciens leurs figures symboliques de géométrie, construite sur le pentagramme.

C'est à l'atelier et à l'Ecole de Milan que nous devons le plus fameux livre authentique et complet de Vinci : son *Traité de Peinture.*

Il résume tous les enseignements disséminés du Maître, et cette souple et claire démonstration, qu'il estimait plus profitable à l'élève que le sévère *Magister dixit,* argument d'autorité de tant d'écoles et d'ateliers de son temps. Ainsi de l'amitié Léonard passait à la méthode, et son Ethique se faisait Pédagogie.

Une vingtaine d'axiomes fondamentaux y reviennent sous diverses définitions ; ils sont la pierre angulaire, le point central autour duquel évoluent tous ses préceptes d'art, toutes les données de cette science universelle qu'il voulait pour l'artiste : il les groupe pour une mise en main des leviers de commande, dans la sincère interprétation de la nature et de l'homme au

(1) « Etant conviés avec Salaï et le Fanfoïo, chez Messire de Sanseverino, Salaï me vola 10 sols », (Mt E., fol. 41).

sein des règnes animaux, végétaux et minéraux, dans l'air et la lumière, dans le temps et dans l'espace.

Autour de ces vérités si simples qu'il reprend et développe (quoique ses Manuscrits semblent être le résumé succinct d'un enseignement plus large encore), les siècles ont passé avec leurs divers systèmes, écoles et doctrines, leurs contradictions et leurs formes transitoires ; les chiffres eux-mêmes se rangent, invariés, après 400 ans sous cette certitude et cette pensée directrices. Il y a donc eu une Pédagogie dans la Philosophie esthétique de Léonard.

Ce qui fait de certains hommes des « Maîtres » c'est qu'ils demeurent : c'est que la partie concrète de leur expérience tend à mesure que le temps passe, à augmenter et non à diminuer en universalité — jusqu'à ce que leur valeur s'identifie au cœur et à l'esprit mêmes de l'espèce humaine.

En parlant précédemment de l'émotion et de la création esthétiques, nous aurions pu ajouter que dans toute communion créatrice existe un motif que l'on peut appeler assez exactement « pédagogique » : où l'artiste sent qu'il fait école de son cri lyrique le plus intime, et que s'il le publie c'est afin que d'autres âmes humaines puissent, dans des cas semblables, partager sa joie et sa libération.

Et nous touchons ainsi à la délicate question des *influences*, que les méthodes des exégètes interrogent pour expliquer les disciples et les sources. Dans tous les cas, ces investigations ne valent pas pour les « Maîtres » : on ne peut expliquer un artiste par ses maîtres, que s'il leur est en tous points inférieur ou semblable ; mais s'il leur est supérieur ou différent ; vaine recherche !, car c'est par le point de différence qu'il a son style propre, qu'il est vraiment lui, — et c'est ce point qu'il s'agit d'expliquer.

Ainsi les « influences » nous apprennent tout chez un artiste, excepté justement ce qu'il importe de savoir : « Pauvre disciple, dit Vinci, qui ne dépasse pas son maître ! » (1), c'est pourquoi ce

(1) *Traité de Peinture*, par. 48.

que lui-même a pris est bien à lui et hors des maîtres : il l'a puisé là où puisent, infiniment, tous les maîtres, dans la nature.

Il en a tiré plus que tout autre, parce que la connaissant mieux, il a compris qu'elle est un inépuisable fonds, et que les moindres trouvailles qu'on y fait, même après tant d'autres, sont encore assez précieuses pour enrichir la connaissance de l'homme et le trésor de l'Art : Léonard nous le dit d'ailleurs au début de son *Traité de Peinture* en termes assez modestes et touchants : « Commencé à Florence, chez Bracceo Martelli, au 22 mars 1508. — Voyant que je ne pouvais pas trouver matière neuve et utile à traiter, puisque les hommes nés avant moi ont pris pour eux tous les thèmes utiles et nécessaires, je ferais comme celui qui venu le dernier à la foire, et ne pouvant se fournir autrement, achète les choses déjà vues et refusées : sur cette marchandise méprisée, je mettrai mon mince pécule et j'irai ainsi, non par les grandes villes, mais dans les pauvres bourgades offrant ce que j'ai, et recevant le prix que mérite la chose que je donne » (1).

« Je dis aux peintres, écrit encore Vinci, que jamais aucun d'eux ne doit imiter la manière d'un autre, parce qu'il deviendrait le petit-fils et non le fils de la nature : en effet, les modèles s'y trouvent en si grande abondance, qu'on y doit plutôt recourir qu'aux maîtres. Je ne dis pas cela pour ceux qui s'efforcent d'arriver par l'art aux richesses, mais pour ceux qui désirent tirer de l'art gloire et honneur » (2).

Mais ce que Léonard ne dit pas, c'est que mille artistes pourront regarder sans voir ce qu'il a vu, et sans en tirer les mêmes richesses.

Imiter les Maîtres, les antiques, les classiques : ce conseil ne doit pas être donné selon lui, dans un esprit de rhétoricien : on ne doit pas les regarder comme des normes d'exercice mais comme des exemples de l'esprit créateur en action. Les Maîtres ont exprimé la vie, guidés par des lois immanentes, ils l'ont

(1) *Codex Atlanticus*, fol. 119, recto.
(2) *Traité de Peinture*, chap. LX, par. 2.

exprimée dans les formes propres à leur nature, ils se sont disciplinés pour atteindre les buts qu'ils s'étaient à eux-mêmes fixés.

Que leurs expériences et leurs lois, leurs formes et leurs buts soient humains et universels, c'est là leur récompense et leur signe distinctif.

Les artistes de chaque époque portent leur part des risques de leur style dans l'art et dans la compréhension de la vie : risques qui sont grands d'autant plus qu'ils s'écartent de la norme accessible à tous. Le style si personnel d'un Vinci a su durer et s'imposer par sa simplicité dans le transcendant.

« Quel est notre but ici-bas à nous artistes, s'exclamait Gœthe, sinon de rendre le périssable impérissable ! Et c'est là ce qui fait le vrai génie ! »

Le génie, on le reconnaît à l'immortalité de sa vision incarnée dans la forme ; non pas, il faut le remarquer, par une froide et abstraite durée, mais par le pouvoir véhément qu'il garde (et c'est bien celui des œuvres de Léonard), d'illuminer l'esprit, d'émouvoir le cœur de l'homme de génération en génération — en un mot par son expression permanente des expériences et des valeurs à jamais humaines.

Vinci a ceci de commun avec les génies, les grands artistes, les grands penseurs : l'équilibre parfait de la nature et de l'esprit, de la passion et de sa sublimation.

CONCLUSION

La personnalité de Léonard est à la fois celle d'un conciliateur et d'un novateur.

Le Moyen-Age et les temps modernes, l'Orient et l'Occident, l'âpre réalisme étrusque et l'idéalisme siennois, les forces naturelles de l'univers et les puissances spirituelles qui le dépassent, apparaissent constamment et se fondent dans l'œuvre peinte et écrite de Léonard, comme à travers son enquête scientifique.

Conciliateur, il accepte et respecte toute manifestation de la pensée et de l'art humain, comme ayant des liens plus ou moins proches avec une vérité possible.

Novateur, il n'impose rien de ce que son génie déductif discerne dans des rapports nouveaux entre les données préétablies de la connaissance et les possibilités qu'il découvre, mais ces rapports s'imposent d'eux-mêmes par la logique des intuitions qui les distinguent, et par leur union intime avec les forces de la vie « naturante ».

Dans son art, Vinci apporte à côté d'une violence nécessaire (qu'il n'exerce d'ailleurs que sur lui-même), une persuasive douceur née des obstacles vaincus par cette violence même.

Le rêve vincian fut vaste et intime à la fois, et cependant il s'en dégagea une réalité : un enseignement esthétique devint le patrimoine défini de son Académie de Milan. Malgré les déformations, l'école de Léonard a traversé les temps en gardant son caractère propre ; sa valeur picturale, même atténuée chez des élèves indirects, et aussi chez les élèves directs que furent Bernardino Luini, Marco d'Oggione, Cesare da Sesto, Solario, Boltraffio, Lanini, Melzi, Leno, Bazzi (le Sodoma), Ferrari, Salaï, Giampetrino, Aliprandi, Francesco Napoletano, Ambrogio da

Predi, etc., cette valeur, cette perfection picturale ont longtemps survécu à la pensée maîtresse qui s'y exprima dans son souci de la double réalité de l'être : le concept et la sensation.

Après tant d'ouvrages inspirés par Léonard de Vinci, cette étude n'offre qu'une vue de rapports nouveaux entre des documents déjà connus. Mais n'est-ce pas le rôle même de tout ouvrage sincère que de discerner entre la pensée d'un Maître et l'expression sans cesse renouvelée du monde sensible, le lien permanent qui les relie au sein de la mouvance des flux et des reflux : lien que nous avons prolongé au delà des enquêtes précédemment faites autour du Maître de Milan, puisque, à travers vingt-cinq siècles, nous pouvons le suivre jusqu'aux origines mêmes de la pensée hellénique, jusqu'au Maître de Samos.

De même que les nombreuses études de la collection Verga, sur Vinci, ne nous semblent pas dégager suffisamment le caractère pythagoricien de l'esthétique de Léonard, aucune ne souligne assez selon nous l'originalité du grand peintre comme paysagiste : ce qu'essaya de préciser notre enquête sur le paysage italien dans les écoles qui l'ont précédé.

Beaucoup de ces ouvrages sont d'intéressantes biographies de l'artiste, mais leur importance même (plusieurs ont 500 pages), empêche parfois de discerner l'unité du souci esthétique permanent qui, à travers tant de circonstances extérieures et de complexités intimes, domine cette vie. C'est cette lacune que voudraient combler ces pages dans une vue panoramique sur ce vaste sujet.

D'autres, malgré leur titre et leur volonté d'enquête scientifique, ne nous ont pas offert ce que nous cherchions sous l'expression sensible de l'art vincian : la solide mathématique et la logique, grâce auxquelles son esthétique évolue, tel un grand aigle, au ras des hautes cimes, et à travers les certitudes d'un univers construit. C'est pourquoi, malgré l'austérité du problème, nous avons donné une spéciale importance aux données scientifiques dans l'esthétique de Léonard.

Nous aurions encore voulu trouver dans cette bibliographie vinciane l'analyse de certains caractères particuliers d'un art qui

a interrogé, nous n'en doutons pas, tous les secrets de la vie, toutes les variétés de la forme, les profondeurs de la sensation, les nuances de la pensée. Parmi ces caractères nous n'avons souligné que ceux qui nous ont paru les plus évidents : la racine étrusque de l'art toscan et spécialement de l'art de Léonard, et la survivance qu'on y décèle du mythe orphique. Mais les limites que nous impose le cadre de cette étude ne nous ont permis que des parenthèses sur de si complexes questions.

Depuis l'origine du monde, l'homme se continue dans des êtres qui, quoique identiques à lui-même, se distinguent cependant indéfiniment par un signe quelconque qui fait leur style propre; ainsi ces pages, évocation imparfaite de la grande figure de Léonard de Vinci, voudraient proposer un point de vue nouveau d'où peut être encore apprécié ce génie.

Vu et lu,
Besançon, le 8 avril 1933.
Le Doyen de la Faculté des Lettres,
H. Vandaele.

Vu et permis d'imprimer,
Besançon, le 19 mai 1933.
Le Recteur de l'Académie de Besançon,
Le Président du Conseil de l'Université,
F. Alengry.

ERRATA

Pages 12 et 157, lire *tondi* au lieu de « tondis ».
P. 15, note, lire *Perrot* au lieu de « Pierrot ».
P. 18, note, lire *1817* au lieu de 1816 ; ajouter Edit. Calmann-Lévy.
P. 20, lire *à fresque*, au lieu de « à fresques ».
P. 21, lire *directs*, au lieu de « direct ».
P. 52, lire *auquel*, au lieu de « auxquel ».
Note (1), lire *Vasari*, op. cit., *tome II*.
P. 89, lire *discorso mentale*, et non « discorse ».
P. 97, note (1), lire *Archytas*, au lieu d' « Architas ».
P. 98, lire *arithmologie*, au lieu d' « arythmologie ».
Note (2), lire Λόγος après « Verbum ».
P. 100, lire *acousmatique*, au lieu d' « accousmatique ».
PP. 99, 105, 120, lire *de divina Proportione*, ou *La divine Proportion*.
P. 102, lire *longtemps après*, au lieu de « longtemps, après ».
P. 106, lire *le misure* et *dalla natura*.
P. 114, lire *Toute Vérité a un lien*, et non « lieu ».
P. 115, lire *40 ans*, au lieu de « 400 ans ».
P. 128, lire *apparents hiéroglyphes*, et non « apparentes ».
P. 138, note, lire *fol. 226*, au lieu de « p. 226 ».
P. 143, lire *certitude*, au lieu de « certiude ».
P. 144, lire *a priori*, au lieu de « à priori ».
P. 155, lire *piu si cognoscet*, au lieu de « cognoscere ».
P. 167, lire *Les Manuscrits de L. de V., fac-simile, B. Nationale, 1881*.
P. 169, lire *National Gallery*, au lieu de « Galery ».

BIBLIOGRAPHIE

J.-B. Alberti, *De Statua*, Florence, 1412.

Amoretti, *Mémorie storiche sulla vita e le opere di L. de V.*, Milan, 1804.

Paul Andra, *Vision et expression plastiques*, Paris, E. Chiron, 1928.

Aristote, *Métaphysique, Poétique*, (Opera), Paris, Didot, 1873.

J. Baruzi, *La volonté de métamorphose*, Paris, B. Grasset, 1911.

G. Biadego, *Vérone*, Bergame, 1909.

M. Boirac, *Psychologie inconnue*, Dijon, 1908.

Léo Bronstein, *Altichiero*, Paris, J. Vrin, 1932.

Jacob Burckardt, *La civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, trad. Schmitt, 2e édition, 1885, Paris, Plon-Nourrit.

Chaignet, voir Pythagore.

Courajod, *Leçons du Louvre*, T. II, années 1887-1896, Paris, 1903.

B. Croce, *Estetica*, trad. Henri Buriot, Paris, Alcan, 1911.

S. A. Crowe et Cavalcaselle, *Storia della Pittura in Italia*, Florence, 1886-1908.

Giovanni Dozio, *Delli scritte e disegni di L. d. V., Ambrosienne*, Milan, 1871.

P. Duhem, *Etudes sur L. de V. Ceux qu'il a lus, ceux qui l'ont lu*. 3 vol., Paris, Hermann, 1906-1913.

H. Focillon, *L'emplacement de la culture romane* (extraits des *Cahiers de Belgique*), 2e année, n° 10, décembre 1929.

E. Gebhart, *Les origines de la Renaissance en Italie*, Paris, Hachette, 1879.

Gœthe, *Œuvres complètes*.

P. Gueguen, *Paul Valéry, Nouvelle Revue Critique*, Paris, Jouve. 1928.

Ghyka, *Le Nombre d'or*, 2 vol., Paris, Gallimard N. R. F., 1925.

Paul Henry, *Les Eglises de la Moldavie du Nord*, Paris, Leroux, 1930.

Paul Jove, évêque de Côme, *Biographie de Léonard de Vinci*, Ambrosienne, Milan, 1558.

Comte de Larmandie, *Magie et Religion, Histoire de la Rose-Croix*, Paris, Chacornac, 1905.

Guil. Libri, *Histoire des Sciences mathématiques en Italie*, Paris, 1841, Renouard, 4 vol.

R. Marcolongo, *L. de Vinci savant*, articles du *Figaro*, 1929-1931.

Marx, *Marc-Anton della Torre und L. d. V.*, Göttingen, 1849.

André Michel, *Histoire de l'Art*, tomes II et III, Paris, 1900-1922.

Robert André-Michel, *Avignon, les fresques du Palais des Papes*, Crès, Paris, 1920.

Paul-Henri Michel, *La pensée de J.-B. Alberti*, Paris, Belles-Lettres, 1930.

Andréa Moschetti, *Padova*, Bergame, 1912.

Dr. Muller-Walde (Paul), *L. d. V. Lebenskizze und Ferschungen*, Munich, 1889.

E. Muntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, Paris, Hachette, 1889.

Léonard de Vinci, l'Artiste, le Penseur, le Savant, Hachette, 1899.

Pascal, *De la vanité de la peinture, Pensées* (Œuvres classiques).

Platon, *La République, Le Banquet*, trad. M. Meunier, Paris, Payot, 1922.

Ed. Poë, *Science et Prescience, Eureka*, Paris, 1869.

Léonardo Polifilo, *Leonardo e i disfattisti suoi*, Milan, 1919.

Pratike de Jométrie, manuscrit du xi[e] siècle, bibl. Sainte-Geneviève, Z. 231, Paris.

Pythagore, *Hieros Logos* (*Discours sacré*), A. Delatte : *Recherches sur le pythagorisme*, I. Lévy, Neuchâtel, 1922.

Pythagore et la philosophie Pythagoricienne, fragments d'*Archytas* et de *Philolaüs*, trad. Ed. Chaignet, Paris, Didier, 1873.

A.-F. Rio, *L. de V. et son école* ; Paris, l'Art chrétien, 1861.

Ch. Ravaisson-Mollien, *Les Manuscrits de Léonard de Vinci*, Paris, 1881.

P.-H. Richter, *The library works of L. d. V.*, Londres, 1902.

Julius Schlosser, *Oberitalienische trecentisten*, Leipzig, 1923.

Gab. Séailles, *L. de V., l'artiste et le savant*, Paris, Laurens, 1892.

Pius Servien, *Les Rythmes comme introduction à l'Esthétique*, Paris, Boivin, 1930.

Gust. Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris, Laurens, 1924.

Stendhal, *Hre de la Peinture en Italie*, Paris, Calmann-Lévy, 1817 et 1896.

G. Uzielli, *L. de V. e tre gentildonne milanesi del secolo XV*, Milano, Pignerol, 1890.

— *Archivio storico*, Florence, 1872.

Laurenti Valla, *De Voluptate*, Rome, 1512.

Paul Valéry, *Léonard de Vinci*, Paris, Paillard, 1930.

— *Introduction à la méthode de L. de V.*, N. R. F., Paris, 1919.

— *Eupalinos, l'Ame et la Danse*, Paris, Coulouma, 1929.

Vasari, *Vies des plus excellents peintres et artistes*, Edit. Sansoni, annotée par Milanesi, Florence, 1878.

— *Vite de piu essellentissime pittore*, édition 1883, Florence.

J.-B. Venturi, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de L. d. V.*, lu à la 1re classe de l'Institut national des Sciences et Arts, par J.-B. Venturi, de l'Institut de Bologne, professeur à Modène, Paris, an V (1798).

Adolfo Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, Milan, 1907, vol. V.

Villard de Honnecourt, *Album, manuscrit du* XIIIe *siècle*, Paris, Nationale, N° 19.093.

Viollet le Duc, *Dictionnaire raisonné d'Architecture*.

Vita breve di L. d. V., scritto da anonimo del 1500, manuscrit de la bibliothèque Magliabechi, Florence, Catalogue XVI.

Vitruve, *De Architectura*, 10 livres (88 av. J.-C.), « Auteurs latins », Firmin Didot, 1866.

Walter Pater, *The Renaissance*, London, Macmillan, 1902.

James Wolff, *L'Esthétique de L. de V.*, Strasbourg, Heitz, 1901.

LISTE DES RÉFÉRENCES
des Manuscrits et Ecrits de L. de Vinci

Traité de la Peinture, Edition Grault, Paris, 1820. — Edition Ludwig, Vienne, 1882. — Edition Peladan, Delagrave, Paris, 1910.

Manuscrit A	Institut de France (Bibliothèque), Collect. Ravaisson, 1880.
— B-C-D-E	B. de l'Institut, 1883-1888.
— ASH I	ASH 2037 de la Bibl. Nationale.
— ASH II	ASH 2038 de la Bibl. Nationale.
— ASH III	Traité d'Architecture civile et militaire, à la Laurentienne, à Florence.
— F-G-H-I	B. de l'Institut, 1889.
— J-K-L-M	B. de l'Institut, 1890.
— CA	Codex Atlanticus, Ambrosienne de Milan.
— DU	L. de V. herausgegeben von Ludwig (Berlin). Das Buch von der Malerei, 3 vol., 1882.
— R	The original manuscripts by I. P. Richter, 2 vol., London, 1883.
— S	Frammenti Tracelti d'Edm. Solmi, Florence, 1889.
— T	Il codice di L. d. V., Bibl. del principe Trivulzio. Collect. Beltrami, Milan, 1893.
— W	Manuscrits de la Bibl. Royale de Windsor (édit. Rouveyre, Paris, 1898).
— Tr	Piumati et Ravaisson-Mollien. Il codice del Volo degli Uscelli (Rouveyre, 1893).
— W an	Feuillets inédits de L. de V., accompagnés de plusieurs milliers de croquis et dessins, Royal Library, Windsor, 1902.
— Br M	Manuscrits inédits de L. de V., British Museum.
— SKM III	Carnets inédits de L. de V., Forster Library, South Kensington.

D'importantes collections de cartons préparatoires aux tableaux, de dessins, estampes, gravures attribués à Léonard sont disséminées dans trop de musées, de bibliothèques ou de collections privées pour qu'il soit possible de les énumérer ici ; les plus importantes en Europe sont à la Bibliothèque Nationale, au Louvre et à l'Institut, pour la France ; — à Milan (Bréra et Ambrosienne, à Florence (Laurentienne et Offices), à Rome (Vatican), pour l'Italie ; — National Galery, British Museum, Royal Collection, Kensington Museum, pour l'Angleterre ; — au Musée de l'Hermitage, à Pétrograd ; — à la galerie Lichtenstein, à Vienne, etc...

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 1

CHAP. I. — Le fond de la Joconde, et le Paysage italien avant Léonard de Vinci 7

CHAP. II. — L'esthétique dans la vie de Léonard..... 48

CHAP. III. — Les Catégories esthétiques chez Léonard.. 73

CHAP. IV. — Les données scientifiques dans l'esthétique de Léonard 93

CHAP. V. — Une philosophie esthétique 127

Conclusion 161

Bibliographie 165

Références des Manuscrits et ouvrages de Léonard de Vinci 169

Imp. Jacques et Demontrond. — Besançon

L. DE VINCI. — « *Orphée, Bacchus ou Saint-Jean* ».

(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Le premier paysage connu de Léonard, 2 août 1473.

(Musée des Offices.) (Cliché Hachette.)

Etude pour la Rondache (Dessins de Léonard)

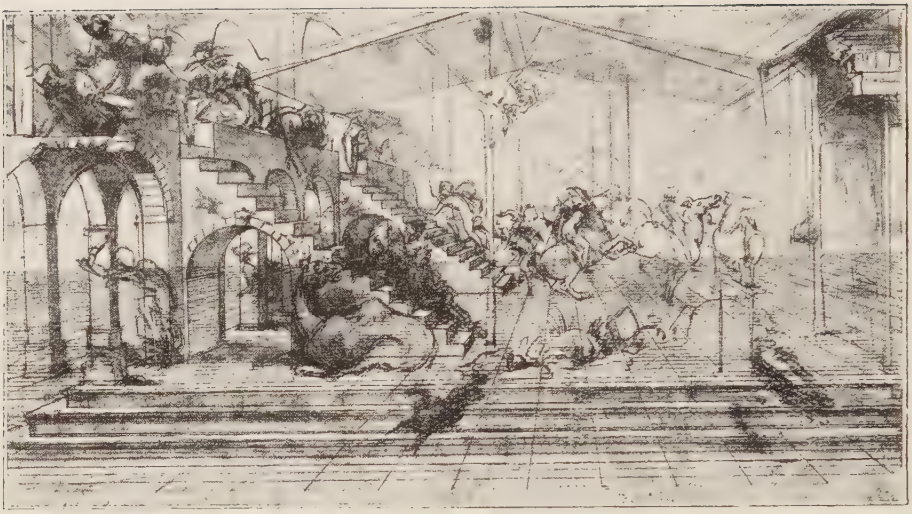
(Musée des Offices.) (Cliché Hachette.)

Carton de L. DE VINCI — « *L'Adoration des Mages* ».

(Musée des Offices.) (Cliché Hachette.)

« *L'Annonciation* », attribuée à Léonard.

(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)



Etude de Léonard pour « *l'Adoration des Mages* ».

Superposition d'un paysage du désert et d'un fond construit.

(Musée des Offices.) (Cliché Hachette.)

Tapisserie de Haute Lisse
dite de la Licorne

(Ecole française du XV^e^ siècle)

(Musée de Cluny.) (Cliché Hachette).

L. DE VINCI. — *Vierge aux rochers.*

(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

L. DE VINCI. — *Sainte Anne et la Vierge.*

Cliché au trait

(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)